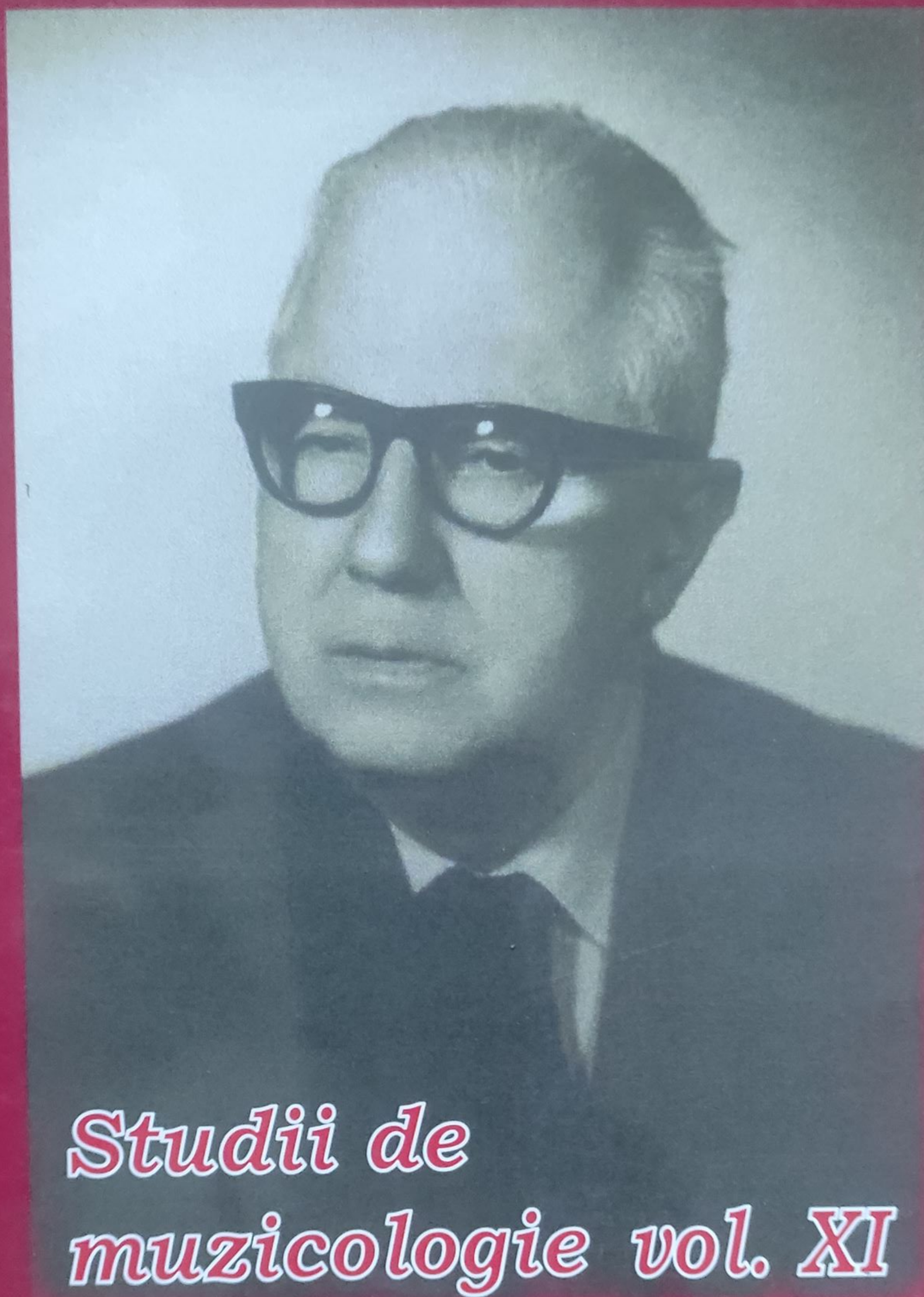


MARIA GEORGETA POPESCU

(Coordonator)



*Studii de
muzicologie vol. XI*

editura pfm

MARIA GEORGETA POPESCU

(Coordonator)

Studii de muzicologie

VOLUMUL XI

IAȘI

Editura **pim**

Iași, 2016

CUVÂNT ÎNAINTE

PROFESORULUI

GEORGE PASCU

FONDATORUL ȘCOLII DE

MUZICOLOGIE ȘI CRITICĂ MUZICALĂ

IAȘI

CUVÂNT ÎNAINTE

Într-o lume caracterizată de relativism și o perpetuă transformare, **Colocviul Național de Muzicologie** continuă să promoveze aceleași obiective formativ-educative care se află în atenția noastră de optsprezece ani. Bineînțeles, și tema generică *Arta sonoră și interdisciplinaritatea* a inspirat mulți doritori de investigații istorico-științifice și structurale ale fenomenului muzical.

Anul 2016 a reunit sub cunoscutul titlu – *Studii de muzicologie vol. XI* – un număr de 31 de lucrări dintre care 25 aparțin cadrelor didactice universitare și preuniversitare. Tânăra generație de muzicologi care, sperăm, va continua strădaniile noastre de-a lungul timpului este reprezentată în a doua secțiune a volumului prin lucrările a trei masteranzi, patru studenți precum și o elevă.

În ceea ce privește coautorii, dorim să subliniem prezența onorantă a celor cinci lucrări ale cadrelor didactice de la Universitatea *Ovidius* din Constanța. De bun augur este și o nouă configurare a participanților într-o relație inedită, de *mentor-discipol*. Exemplul cel mai elocvent este tradiționala colaborare cu doamna Conferențiar Universitar Doctor Veronica Gaspar, de la Universitatea Națională de Muzică din București, care își prezintă propria lucrare alături de cei pe care îi îndrumă, profesorii Anamaria Biaciu, Ștefan Lovin și Valentin Codescu. Un alt aspect demn de interesul dumneavoastră îl reprezintă și cele patru lucrări ale studenților/masteranzilor de la Universitatea de Arte ieșeană, coordonate de adevărate modele în muzicologia românească. Din punctul nostru de vedere, toate aceste deosebite împliniri profesionale merită să fie evidențiate și apreciate.

Credem că noi, cei care stăm în fața discipolilor noștri, ar trebui să înțelegem că educația actuală, la început de secol XXI, este de dorit să fie una holistică și care să ne provoace instructiv, dar mai ales educativ – fantezia, inteligența, trupul, sufletul, imaginația... *Oare nu cumva această abordare formativă a tinerei generații este idealul fiecărui cadru didactic?*

Ne bucură faptul că și la această ediție ni se alătură colaboratori din spațiul european: profesori de la Academia Națională de Muzică *Antonina V. Nejdanova* din Odesa, de la Universitatea Națională *Iurii Fedcovici* din Cernăuți, precum și un absolvent al Colegiului Național de Artă *Octav Băncilă*, în prezent student la Academia de Muzică din Maastricht.

Preocuparea pentru editarea materialelor de specialitate a necesitat eforturile unei întregi echipe, consolidată în timp, care și-a rodat spiritul critic constructiv, dezvoltându-și inclusiv abilitățile utilizării tehnologiilor de ultimă generație. Colaborarea dintre colectivul de redacție și consilierii editoriali de la Universitatea de Arte *George Enescu* valorizează preocupările muzicologice și didactice ale coautorilor.

Aș încheia acest succint material de prefațare a volumului parafrazând un gând al diplomatului român Nicolae Titulescu: *Și chiar de nu voi fi un far, ci o candelă, ajunge. Și chiar de nu voi fi nici o candelă, tot ajunge, fiindcă m-am străduit să aprind lumina!*

Da, noi ne străduim de optsprezece ediții să aprindem o lumină în mintea și sufletul celor care doresc să se apropie și să descopere bucuria studiului muzicologic!

Profesor Maria Georgeta Popescu

CUPRINS

SECȚIUNEA IN MEMORIAM Ion Baci

ARTIȘTII FILARMONICII MOLDOVA, IAȘI	9
<i>Gânduri despre Maestrul Ion Baci</i>	
SABIN PĂUTZA	18
<i>Maestrul Ion Baci</i>	
RADU POSTĂVARU	20
<i>Ion Baci – legenda mereu vie a sufletului meu</i>	
ALEX VASILIU	22
<i>Constantin Silvestri – Ion Baci: două destine unice</i>	

SECȚIUNEA CADRE DIDACTICE

CORNELIA APOSTOL	26
<i>Compozitorul și profesorul Constantin Georgescu</i>	
MARIA ASIEI	29
<i>Tradiția muzicală a orașului Roman</i>	
ANAMARIA BIACIU-POPA	36
<i>Franz Liszt – Variațiuni pe tema cantatei bachiene: Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen</i>	
CARMEN CHELARU	51
<i>Ion Baci și epoca de aur a Filarmonicii din Iași. Lumini și umbre, 1962-1986</i>	
DRAGOȘ MIHAI COHAL	70
<i>Arvo Pärt și sistemul compozițional tintinnabuli reflectat în creația sa corală</i>	
DANIELA COJOCARU	84
<i>Două studii în stil bizantin de Paul Constantinescu</i>	
CĂTĂLINA CONSTANTINOVICI	90
<i>Congruențe sonore</i>	
MARIANA FRĂȚILĂ	94
<i>Intonații arhaice în liedul Minune de Daniela Cojocar</i>	
VERONICA GASPAR	100
<i>Despre contaminări, împrumuturi, influențe în... sfera muzicală</i>	
ILIE GOROVEI	110
<i>Sonata pentru oboi și pian de Mircea Istrate</i>	
HILDA ELISABETA IACOB	126
<i>Gheorghe Firca – Doamne, strigat-am. Reîntoarcere la izvoarele bizantine</i>	
ȘTEFAN LOVIN	134
<i>Preludiul și fuga – o provocare stilistică după apogeul bachian</i>	
EUGEN-BOGDAN POPA	142
<i>Aspecte tehnico-interpretative și semiografice specifice creației contemporane pentru violoncel</i>	

MIHAELA SANDA POPESCU	158
<i>Paradigma ritmică amfibrahul. Sintează spațio-temporală</i>	
GHEORGHE POSTEVKA	171
<i>Învățămintul muzical din Bucovina în perioada interbelică. Experiența trecutului și privire spre viitor</i>	
DANIEL-RENATO RIDICHE	176
<i>Considerații privind optimizarea comunicării didactice în cadrul disciplinei arta vocală</i>	
ADRIAN ROȘU	181
<i>Baritonul verdian în Mentre gonfiarsi l'anima, din opera Attila</i>	
SERGHEI SAVENKO	188
<i>Competițiile corale internaționale și tendințele actuale</i>	
CRISTINA SCARLAT	195
<i>La Țigănci de Mircea Eliade. Noi experimente plurisinetice. Convorbire cu Tudor Feraru, compozitor</i>	
CORNELIU SOLOVĂSTRU	203
<i>Repere ale inițierii în arta pianistică</i>	
AMALIA SZŰCS-BLŌNARU	213
<i>Poème symphonique pentru 100 de metronoame sau un principiu generator de formă</i>	
ILIANA VELESCU	223
<i>Tehnici de analiză muzicală dezvoltate în a doua jumătate a secolului XX</i>	
OCTAVIAN DENIS VELESCU	229
<i>Aspecte ale fantasticului în ciclul de piese pentru pian Levantiques de Dan Dedi</i>	

SECȚIUNEA MASTERANZI, STUDENȚI, ELEVI

DRAGOȘ ANDREI CANTEA	233
<i>Simfonismul pianistic din perspectiva dramatică. Johannes Brahms – Baladele op. 10</i>	
VALENTIN CODESCU	238
<i>Carl Philipp Emanuel Bach și nașterea sonatei clasice</i>	
ALINA HAMZA	243
<i>Metaforă și sunet în poemul coral Rugul pâinii de Irina Odăgescu-Țuțuianu</i>	
FLORIN MANTALE	257
<i>Culorile Curcubeului în Studiul op. 8, nr. 9 de Aleksandr Nicolaevici Scriabin</i>	
LARISA NECULAI	261
<i>Matricea tematică – sursă a dramaturgiei variaționale în scherzo-ul L'Apprenti Sorcier de Paul Dukas</i>	
ANDREEA –AUGUSTINA NIȚELEA	269
<i>Concertul pentru oboi și orchestră de Joseph Haydn</i>	
MIHAELA RUSU	276
<i>„În căutarea muzicii noi”. Retorica ostinației în Musica ricercata de György Ligeti</i>	
PAULA VRACIU	286
<i>Limba și expresie în Tablouri dintr-o expoziție de Modest Petrovici Musorgski</i>	

IN MEMORIAM



ION BĂCIU

GÂNDURI DESPRE MAESTRUL ION BACIU



n 2015 s-au împlinit 20 de ani de la dispariția lui Ion Baci, iar anul acesta numărăm 30 de ani de când Maestrul a părăsit oficial Filarmonica și Iașul.

Începând din toamna anului 1961 și până în vara anului 1987, timp de aproape un sfert de veac, aflat la pupitrul Filarmonicii ieșene în calitate de dirijor permanent și director (între anii 1968-1974, 1982-1984), a reușit să înscrie în istoria instituției muzicale, cu o veche tradiție în cultura română, o adevărată epocă de glorie ce va dăinui peste veacuri.

Numele lui Ion Baci se identifică, prin urmare, cu numele instituției de concerte de la Iași, pe parcursul a două decenii și jumătate. La sosirea sa la Iași, tânărul Ion Baci (în vârstă de 31 de ani) a preluat o orchestră îmbătrânită, în care mulți dintre membri nu aveau studii superioare de specialitate. În același timp însă, mai existau membri ai orchestrei care cântaseră sub bagheta lui George Enescu în perioada 1917-1918.

Într-un interviu publicat în revista *Cronica* din 21 august 1981, maestrul Ion Baci mărturisea: „Pe vremea aceea, în orchestră, erau încă vreo... 20-30 de instrumentiști (și profesori!) care apucaseră să cânte aceste lucrări cu Enescu. Și ce se întâmpla? Începeam să dirijez *Suita I* de Enescu, să zicem. După mai multe măsuri, Cătulescu (ce drag mi-este și azi!)... mai nervos, mai nestăpânit, mi-o reteza scurt: «Aicea George Enescu a spus să facem așa! Și vrei dumneata acum să schimbi?!». Făceam o observație la violina întâia; replică promptă: «Aicea George Enescu a spus să facem așa!... Arcușul să fie așa... N-o să schimbi dumneata arcușele astea ale lui George Enescu!». Uite, așa mă torturau... (...) Deși eram în relații foarte bune cu orchestra, când făceam ceva de Enescu... cântat de ei cu Enescu... gata: intram în conflict! Sigur că plecam de la repetiții amărât, cu obidă... Dar am căutat să înțeleg de ce Cătulescu, Garabet și ceilalți din generația lor îmi reproșează și o țin morțiș că «George Enescu făcea aici așa... dincolo așa...!». Eu dirijam într-un anumit fel muzica lui Enescu... dar indiferent ce făceam, orchestra făcea tot cum știa ea! Îi păstrau memoria cu venerație, și era normal: să fi avut în Iași un dirijor ca Enescu, și după aceea să-ți vină un oarecare tânăr...”¹.

Muzicianul a intervenit, prin urmare, în structura orchestrei, ajutat fiind și de activitatea începută în fruntea orchestrei de studenți ai Conservatorului *George Enescu*. „Organizate în afara programului oficial al celor două instituții, repetițiile erau adesea epuizante dar splendide prin

¹ Augustin Sandu, *Incursiuni într-un continent fabulos*, interviu cu Maestrul Ion Baci consemnat în revista *Cronica*, Iași, 21 august 1981.

frumusețile muzicale descoperite seară de seară, uneori până în miez de noapte, într-o intensă și tulburătoare contopire dintre talentul, energia, patima creatoare a tânărului șef de orchestră Ion Baciș și vigoarea, prospețimea tehnică și entuziasmul debordant al instrumentiștilor dornici de afirmare”² – spune muzicologul Mihail Cozmei, în volumul dedicat Filarmonicii la aniversarea de 50 de ani (1992).

Repertoriul a fost mereu îmbogățit, repetițiile s-au înmulțit și s-au diversificat, de la studiul individual și pe partide, la ore prelungite de lucru în ansamblu. Iar publicul din sala de concerte a devenit din ce în ce mai numeros, fidel și avizat. Maestrul Ion Baciș atrăgea atenția asupra acestui lucru într-un interviu (realizat în stilul jurnalistic comunist al vremii!) intitulat *Muzica și publicul ei*, acordat revistei *Cronica* în 30 noiembrie 1984: „Calitatea artistică a unui ansamblu aduce imediat cu sine interesul publicului, pentru că publicul are intuiție, capacitatea de a sesiza ce este valoare și ce este non-valoare. Pentru ca la Filarmonica din Iași să fie săli pline, ne-au trebuit mulți ani de perfecționare, a trebuit, în primul rând, să avem numai elemente cu o înaltă calificare, absolvenți ai unor institute de învățământ superior. Să mai adaug faptul că un artist este cu atât mai apreciat la el acasă, cu cât este recunoscut în altă parte, în țară și străinătate. Or, este unanim cunoscut faptul că Filarmonica ieșeană este un colectiv artistic de talie europeană. Nu mai este doar de interes local. Aceasta este certitudinea care a lărgit necontenit sfera publicului concertelor noastre”³.

Fără a neglija valorile clasice și contemporane, Ion Baciș a răspuns așteptărilor publicului, dar și exigențelor profesioniștilor, realizând programe din cele mai diverse, oscilând între marea și bogata creație romantică și mirifica muzică impresionistă, pentru care maestrul a avut o afinitate aparte.

Și atunci, ca și în zilele noastre, lucrările lui Beethoven, Ceaikovski sau Brahms se distingeau printr-o extraordinară popularitate. „Ascultând aceste lucrări pentru a mia oară – spunea maestrul – publicul spectator se încântă ca la prima audiție. Ba, câte o dată, mai mult. Sigur, ținând seama de preferințele publicului, este absolută nevoie de a promova și ce este nou în muzică. Chiar cu riscul ca în primul moment acest nou să nu placă. Este o datorie a noastră de a informa publicul spectator ce se petrece în jurul nostru, în domeniul muzicii contemporane. Promovăm, firește, cu consecvență și creația românească, în special creația cea mai valoroasă, pentru a stimula creatorii și pentru a ne dezvolta o cultură muzicală proprie, pe măsura posibilităților unei țări cu veche tradiție muzicală”⁴.

² Mihail Cozmei, *50 Filarmonica „Moldova” Iași*, Iași, Editura Filarmonica Moldova Iași, 1992, p. 95.

³ *** *Muzica și publicul ei*, interviu cu Maestrul Ion Baciș consemnat în revista *Cronica*, Iași, 30 noiembrie 1984.

⁴ *Ibidem*.

În timp, prin voință, muncă încordată și multă dăruire, după aproape un deceniu, orchestra ieșeană căpătase *culoare* proprie și se transformase dintr-o formație de muzicieni talentați, într-un instrument muzical viu, un *Stradivarius*!

„Realizările elogios apreciate, dorința nepotolită de înnoire a climatului muzical ieșean și de edificare a unui instrument simfonic ale cărui performanțe artistice să atingă perfecțiunea, l-au determinat [pe dirijorul Ion Baciuc – n.n.] să accepte funcția de director al Filarmonicii *Moldova* – 1968-1974; 1982-1984. Pentru scurt timp (1974-1976) a fost concomitent rector al Conservatorului de Muzică *George Enescu*. Timp de mai bine de două decenii, Ion Baciuc s-a aflat în inima vieții muzicale ieșene, dovedindu-se nu doar un muzician competent, un dirijor de excepție, ci și un om de inițiativă și acțiune”⁵.

Un timp, după plecarea sa din Iași din anul 1986 și chiar după trecerea lui la cele veșnice, orchestra i-a perpetuat atât memoria, cât și stilul interpretativ. În pofida dificultăților (inerente) care au presărat epoca *Baciuc* în Filarmonică, muzicienii săi l-au iubit sincer și profund, tot așa cum, la rândul său, Baciuc și-a adorat artiștii necondiționat.

Redăm în continuare pagini și gânduri de prețuire ale unor artiști ce au făcut istorie împreună cu maestrul Ion Baciuc, într-o epocă de afirmări și confirmări la Filarmonica ieșeană – *Orchestra-Super* constituită în anii 1965–1972.

Baciuc și orchestra sa a reprezentat o pepinieră pentru mulți soliști de prestigiu, precum membrii *Cvartetului Voces*.

„Al doilea om de la care am învățat multe despre interpretarea muzicală – își amintesc membrii *Voces* – a fost Ion Baciuc. Când l-am văzut prima dată la pupitrul orchestrei simfonice am avut revelația unui mare artist. Am simțit că avea har, un fluid, ceva ce depășea relația normală dintre dirijor și orchestră. Am cântat și cu alți șefi de orchestră (...), dar când venea la pupitru artistul-vrăjitor care este Ion Baciuc nu mai era vorba de tehnică dirijorală, ci de ceva mai mult. Chiar dacă nu tacta cu precizie, cum ar fi vrut unii, orchestra îl simțea, respiram odată cu el. Au fost multe concerte când maestrul Baciuc ne ducea la o asemenea stare emoțională, încât parcă ne topeam în fluxul muzicii. (...) Cum îl vedeam de la pupitru? Ca pe un bărbat înalt, impunător, frumos; ca pe un dirijor sensibil, înzestrat cu o excepțională intuiție și o neistovită forță de edificare a discursului muzical. Are știința de a descoperi în partiturile abordate acel ceva misterios, aflat dincolo de note. Pentru evenimentele muzicale (...) sau pentru turnee reușea să mobilizeze toată hărnicia și tot talentul nostru. Intram într-un fel de cantonament, iar după 2-3 săptămâni atingeam o cotă calitativă

⁵ Mihael Cozmei, *50 Filarmonica „Moldova” Iași*, op. cit., p. 100.

de care ne minunam și noi, dar eram satisfăcuți. În rest, era prietenul tuturor, indiferent de vârstă. Ne știa pe toți, dacă studiam sau nu, iar dacă vreunul din noi avea o problemă grea de rezolvat (...) era primul care se angaja să intervină și să obțină o decizie favorabilă. Cât a activat la Iași a fost inima vieții muzicale. (...) Orchestra simfonică ieșeană formată de Ion Baciș nu va mai avea prea repede un dirijor și un pedagog de orchestră de asemenea valoare”⁶.

Violistul Constantin Stanciu își amintea:

„Îmi dau seama că deceniul '73-'83 pe care l-am petrecut în această prestigioasă orchestră, a lăsat urme însemnate, pentru că, în primul rând am lucrat mult cu maestrul Ion Baciș (...)”⁷.

Tot Constantin Stanciu marchează prima audiție a *Octuorului* enescian, în interpretarea Cvartetelor *Voces* și *Eutherpe*, sub bagheta lui Ion Baciș, interpretare menționată în presa bucureșteană de prestigiosul critic Alfred Hoffman:

„Dar, aflându-ne după Festival, să subliniem acum că tălmăcirii cum au fost acelea ale *Octuorului* de către formațiile *Voces* și *Eutherpe* din Iași, reunite sub bagheta lui Ion Baciș (...) rămân definitorii pentru a înprospăta capacitatea de înrăurire a lucrărilor respective asupra unui auditoriu de azi”⁸.

În decembrie 1982, la finalul unui turneu, violistul Gheorghe Haag a rămas în Germania, fără a-și preveni colegii de cvartet. Evenimentul tragic pentru vremurile de atunci este rememorat de violonistul și profesorul Bujor Prelipcean astfel:

„Reveniți în țară – cu ce teamă! – am fost destul de repede înțeleși. Faptul că noi ne-am întors a atenuat vestea rămânerii lui Haag. Primul care ne-a împărtășit durerea, dar ne-a și ajutat, a fost dirijorul Ion Baciș, care a fost în stare să renunțe la cel mai bun violist din orchestra simfonică pentru ca formația noastră să-și poată continua activitatea”⁹.

În 2013, Secretariatul muzical al Filarmonicii a provocat pe câțiva dintre instrumentiștii fostei *Orchestre-Super* – aflați acum în perioada de final a activității concertistice – la rememorări ale epocii *Ion Baciș*. Redăm în continuare fragmente din aceste amintiri.

„Ion Baciș era o figură impunătoare, un bărbat fermecător. Cu toate că în pauze și în viața cotidiană era deosebit de generos, amabil și drăguț, la repetiții devenea deosebit de serios, exigent, strict cu punctualitatea, cu disciplina și cu rezolvarea problemelor interpretative. A inoculat tuturor tinerilor pe care îi atrăgea în noua sa orchestră un extraordinar spirit de echipă – muzical și în același timp uman – din care încă trăiește Filarmonica din Iași.

⁶ Mihail Cozmei, „*Voces*” sau triumful cvartetului, Inspectoratul pentru Cultură al Județului Iași, 1993, p. 39.

⁷ *Ibidem*, p. 80.

⁸ Alfred Hoffman, *România literară*, 8 octombrie 1981, în Mihail Cozmei, *op. cit.*, p. 80.

⁹ Mihail Cozmei, „*Voces*” sau triumful cvartetului, *op. cit.*, p. 63.

În toată muzica pe care a interpretat-o a urmărit în mod special problematica deosebit de complexă a intonației, în strânsă legătură cu calitatea emisiei sonore. Așa se face că, deși membrii orchestrei nu dețineau instrumente de cea mai bună calitate, Baciul a realizat un sunet ce a impresionat publicul de peste tot. La aceasta, el adăuga un dinamism pronunțat al discursului, cel nescris de compozitor în partitură, dar pe care un dirijor înzestrat cu talent îl simte. Prin asta, muzica lui n-a fost niciodată marcată de platitudine. Aplica asta chiar și în muzica barocă; nu lăsa niciodată o frază muzicală să curgă uniform, ci îi dădea mereu un sens dinamic; fraza pleca, urca spre un punct culminant și cobora spre sfârșit.

Apoi ritmul: din punct de vedere ritmic, Baciul nu ierta nimic! Țin minte că instrumentul său predilect pentru exemplificări și lămuriri ritmice, metrice, de ritmuri interioare ale frazelor, era timpanul și aici intervenea colegul nostru puțin mai în vârstă, astăzi profesor la Conservator, Florian Simion. El executa subdivizat orice problematică ritmică.

Predilecții repertoriale: Pe Enescu îl simțea până în măduva oaselor! Îi recrea, îi revitalizează muzica, redându-i spiritul. Momentul culminant al carierei sale – și a noastre odată cu dânsul – a fost *Oedip*, spectacol-concert prezentat în două ediții, în 1975 și în 1981.

Pe lângă Enescu însă – multe și importante pagini de muzică românească precum: opera-în-concert *Amorul Doctor* de Pascal Bentoiu (înregistrată pe disc la Iași, în septembrie 1983), *Preludiul și Fuga (Toccata)* de Silvestri, rapsodiile, suitele, simfoniile lui Enescu; lucrările lui Sabin Păutza, Anton Zeman, Vasile Spătărelu, Viorel Munteanu – toate în primă audiție la Iași; *Variațiunile pe o temă de Anton Pann* de Theodor Grigoriu, lucrările lui Paul Constantinescu, oratoriul *Miorița* de Toduță, cu compozitorul în sală...”¹⁰.

Ioan Morna, violonist¹¹

„Când am venit la Filarmonică eram niște puștani care terminaseră Conservatorul sau chiar nu-l absolviseră încă și cu *maestrul* Baciul am început de fapt școala de a înțelege muzica, de a citi printre rânduri. El era mai în vârstă¹² și avea mai multă experiență. Avea un fel de a simți muzica extraordinar! Ne învăța cum să percepem o frază muzicală, cum să dăm o anumită expresie unui fragment și toată această perioadă, până s-a format celebra *Orchestra Super...* cu apogeul de la București, a fost o perioadă de acumulări. Avea foarte mare răbdare, lucra cu toți. Îi pune pe toți să cânte în cvartet, să vadă fiecare ce și cum cântă. A fost muncă grea și îndelungată. Când apărea o chestiune dificilă, ne întreba: *Cine vrea să cânte?* Îi pune mai întâi pe cei de la primele pupitre, dar

¹⁰ Interviu cu prof. Ioan Morna, realizat de redactor muzical Dora Maria David și difuzat la Radio România Cultural și la Radio Iași în anul 2001.

¹¹ Șeful partidei de vioară a doua în perioada 1968-2001.

¹² În 1968, când a început constituirea *Orchestra Super*, Ion Baciul avea 37 de ani.

apoi urmau și ceilalți. Noi, tinerii, care eram mai în spate, puteam să urmărim cum fac cei din față, cu mai multă experiență.

Deși eram studenți, ne-a angajat în orchestra Filarmonicii. Făceam și cursuri, făceam și repetiții. *Maestrul* Baciuc era foarte înțelegător când aveam examene, când aveam și altele de făcut la Conservator. Cu el am parcurs cam toată literatura simfonică a lui Enescu.

Maestrul Baciuc avea o problemă cu dioptriile. În toate partiturile lui Enescu dacă te uiți există o multitudine de însemnări, nici chiar într-o partitură de orchestră nu se văd toate detaliile. Nu tot timpul le vedea în partitură, însă le simțea extraordinar. Când ne cerea să cântăm ceva, le simțea cu mult înainte de a vedea ce scrie acolo. Avea foarte mare înțelegere pentru cei care cântau”.

Mircea Șuvăială, prim-violist¹³

Baciuc a știut să-și păstreze și să-și apropie pe cei mai valoroși muzicieni din *vechea gardă*. Avea fler în descoperirea talentelor autentice, pe care știa ca nimeni altul să le atragă către echipa sa.

„La Iași am ajuns în 1963. (...) Era domnul Alexandru Garabet concert-maestru¹⁴, iar director domnul George Vintilă¹⁵. Cu un an în urmă venise și Baciuc. Țin minte că primul concert l-am făcut cu [Uvertura] *Maestrii cântăreți din Nürnberg* [de Wagner], un concert cu *Ruha* și *Simfonia I* a lui Enescu. De atunci n-am mai plecat, am rămas aici. Orchestra era considerată ca cea mai bună orchestră de acompaniament din țară. La festivalurile și tot ce se întâmpla în țară vizavi de acompaniament era chemat imediat Iașul. (...)

Tot prin turnee, eram la București, în Cișmigiul. Pe colț cu Cișmigiul era o crămă unde se putea mânca bine, dar era aglomerație și atunci ne-am dus în parc s-așteptăm până se mai elibera. Stăm, citim pe o bancă, până îmi zice, uitând că nu mâncaserăm încă nimic: *Dragă Meco, hai să mai mâncăm ceva, mie mi-e foame, nu m-am săturat!* Țăsta era Baciuc! Ca talent muzical însă, nu-l întrecea nimeni”.

Florian Simion, prim-timpanist¹⁶

¹³ Angajat în *Orchestra-Super* în 1969, încă din perioada studiilor universitare.

¹⁴ Alexandru Garabet, 1901-1977, membru fondator al Filarmonicii Moldova, prim-violonist, dirijor și profesor, concert-maestru al orchestrei ieșene între anii 1942-1972. Mihail Cozmei, *Existențe și împliniri, Dicționar biobibliografic*, Ediția a II-a revizuită, Iași, Editura Artes, 2010, pp. 155-156.

¹⁵ George Vintilă, n. 1924 la Huși, dirijor permanent al Filarmonicii ieșene în perioada 1959-1988 și director al instituției între 1959-1968. Mihail Cozmei, *Existențe și împliniri, op. cit.*, pp. 333-334.

¹⁶ Angajat al orchestrei simfonice ieșene în perioada 1964-1994.

Atmosfera în orchestra lui Baciuc era deopotrivă austeră, bazată pe disciplină, punctualitate și profesionalism, dar în multe situații, relațiile deveneau familiare, pline de înțelegere și compasiune.

„Când a venit Celibidache la Iași [în iarna anului 1978, cu orchestra Filarmonicii din București] a dorit să asculte și orchestra ieșeană. I-am cântat în sala de jos, la cor – era după cutremurul din '77 și sala de concerte de sus era închisă. Făcuserăm o groază de repetiții cu maestrul Baciuc... și panică, și emoții... El a venit, ne-a ascultat... și totul a durat vreo 10-20 de minute. Eu avusesem o problemă cu o măsea. Eram anesteziat și nu puteam să suflu. Și atunci maestrul Baciuc mi-a dat un cârlig de rufe cu care mi-am prins nasul și așa am cântat!

Maestrul Baciuc avea o expresivitate a mâinii extraordinară, sugera atât de bine și nuanțele... Niciodată însă nu era același, nici măcar la repetiții. De la o repetiție la alta se schimba. Dar eram obișnuiți cu asta pentru că era elocvent în gestică și trebuia să acționăm ca atare. Chiar ultimul concert care l-am făcut cu dânsul, după ce s-a îmbolnăvit, l-am urmărit, era obosit, dar gestică a rămas aceeași, extrem de expresivă și mi-a făcut mare plăcere. Eu m-am mai întâlnit cu dânsul și la Ploiești în vreo două-trei seri la un pahar de vorbă. A suferit că a plecat de la Iași. I-a lipsit Iașul”.

Teofil Rotar, flautist¹⁷

În familia orchestrală a lui Ion Baciuc nu existau roluri fixe: dacă era nevoie, cei cu talente multiple acopereau cerințele de moment. Un contrabasist (Eugen Lercă) și un violist (Romeo Ciocârlan) apăreau, după necesități, la percuție; un violoncelist (Constantin Grigore) se ocupa de bibliotecă și de copiat partituri muzicale; contrabasistul Ion Postăvaru a cântat la... mașina de scris... în Concertele de Crăciun... ș.a.m.d.

„Programul pe care îl am în minte este cel cu *Daphnis și Chloé*, iar 194 era locul de unde se începea mai repede, după ce se trecea de valurile din suita a doua și unde ne-am oprit la București de ziceai că i-am pus cruce. Se întâmpla la Ateneu, în timpul concertului. Dar atunci maestrul Baciuc a zis: *Stop! de la 194, copii!* A fost un moment de derută, nu pot să spun acum că din vina noastră sau din vina lui, sau am pierdut startul... Dacă nu pornește toată lumea odată se alege praful. Dar am luat-o de la 194 și am dus-o până la capăt. Mare curaj atunci să oprești o orchestră întreagă, chiar dacă e de tineret. Asta mi-a rămas în cap, iar de fiecare dată când am mai cântat-o, m-am gândit la 194... atenție că nu știi ce face dirijorul”.

Constantin Grigore, violoncelist¹⁸

¹⁷ A venit în 1974 în Orchestra Filarmonicii.

¹⁸ În Orchestra Filarmonicii din 1968.

Nu întâmplător supranumele muzicianului era, printre membrii orchestrei, mai ales, **MAÎTRE**, cu tâlcul profund de patriarh, de guru, de meșter printre ucenici!

„Personalitatea maestrului Baciș a fost discutată și rediscutată, tălmăcită și răstălmăcită, e greu acum să mai poți adăuga ceva, doar eventual să întărești cele spuse. Fără nici un dubiu a fost creatorul acestei orchestre, care la un moment dat părea a fi printre primele 2-3 din România. Într-o perioadă foarte prodigioasă, perioadă în care s-a îmbinat măiestria lui, talentul lui, răbdarea lui cu tinerețea, entuziasmul nostru.

Maestrul Ion Baciș a avut ochi în alegerea instrumentiștilor potriviți la vremea aceea. A fost tipul de muzician care totdeauna a avut convingerea că muzica se și vede, nu numai se ascultă. Și într-adevăr îi observa pe cei care se comportă într-un anumit fel în timpul repetițiilor, concertelor. Probabil că lui îi sugera că acei oameni reprezintă un element de care ar avea nevoie. Și cred că într-o mare măsură avea dreptate. Pentru că dacă stai și privești la televizor ansamblurile mari din lume, cele consacrate, se vede că oamenii muncesc, se străduiesc, că participă fizic efectiv la actul artistic, adică nu stau ca niște statui pe scaun și execută. E un anumit comportament care este necesar la modul de creare al actului artistic și cred că pentru asta maestrul Baciș a avut un ochi foarte versat – a știut să-și aleagă oamenii cu care să lucreze”.

David Marcian, concert-maestru¹⁹

În prezent, trebuie să recunoaștem, cu durere, că umbra lui Ion Baciș la Filarmonica din Iași există doar cu numele! O dată, pentru că membrii ansamblului simfonic de acum nu l-au cunoscut pe maestru și nu au cântat sub bagheta sa (aproape toți muzicienii fostei **Orchestra Super** a lui Baciș sunt pensionari, unii dintre ei participând mereu, ca melomani, la activitatea concertistică a instituției), iar pe de altă parte pentru că însuși edificiul din str. Cuza Vodă nr. 29 nu mai aparține Filarmonicii!

Ion Baciș a rămas însă o legendă a Iașului și va rămâne atâta vreme cât vor trăi cei care l-au cunoscut direct, atâta vreme cât vom readuce în actualitate scrieri cu și despre Ion Baciș, de asemenea puținele înregistrări ale artistului.

18 Ianuarie 2016

Artiștii Filarmonicii *Moldova* din Iași

¹⁹Angajat ca violonist în anul 1968,

BIBLIOGRAFIE

COZMEI, Mihail – *Existențe și împliniri. Dicționar biobibliografic*, Ediția a II-a revizuită, Iași, Editura Artes, 2010

COZMEI, Mihail – *50 Filarmonica „Moldova” Iași*, Iași, Editura Filarmonica Moldova, 1992

COZMEI, Mihail – *„Voces” sau triumful cvartetului*, Iași, Editura Inspectoratului pentru Cultură și Artă al Jud. Iași, 1993

SANDU, Augustin – *Incursiuni într-un continent fabulos*, interviu cu dirijorul Ion Baci, revista *Cronica*, Iași, 21 august 1981

*** *Muzica și publicul ei*, interviu cu dirijorul Ion Baci, revista *Cronica*, Iași, 30 noiembrie 1984

DAVID, Dora Maria – *Interviu cu prof. Ioan Morna*, Ciclul de emisiuni radiofonice *Istoria Filarmonicii „Moldova”*, difuzat la Radio România Cultural și Radio Iași

MAESTRUL ION BACIU

L-am cunoscut în anul 1965, când profesorul Achim Stoia m-a adus la Iași ca tânăr absolvent al Conservatorului din București, pe poziția de Asistent la catedra de Armonie a proaspătului reînființat Conservator *George Enescu*. Aproximativ în aceeași perioadă, în Iași se reînființase și o altă instituție – Filarmonica de Stat *Moldova* – care alături de Conservator, aveau să facă de-a lungul anilor cinste capitalei moldave, în țară și peste hotare.

Tânărul dirijor Ion Baciuc era recent angajat la Filarmonica ieșeană, al cărei Director era un muzician cu mai mare experiență, Maestrul George Vintilă. De la început m-a impresionat fizionomia de star de cinema a tânărului maestru, dar și firea sa jovială, de *bonhomme*, care întâmpina pe oricine cu zâmbetul său inconfundabil, gata să rupă orice barieră. Era foarte apropiat de tinerii universitari ai Iașului și nu a fost greu să ne împrietenim, colaborând de la egal la egal. Am scris pentru el și Filarmonica ieșeană câteva lucrări care au făcut istorie de-a lungul timpului și care au devenit piese obligatorii în repertoriul său permanent. Chiar din primii ani mi-a comandat să-i compun repede o *trăznaie*, cum a numit-o el, pentru un turneu pe care trebuia să-l facă în Germania cu orchestra de cameră a Filarmonicii. Așa s-a născut *Jocuri I*, prima lucrare dintr-un ciclu cu aceeași denumire și care s-a bucurat de un succes la care nici eu nu mă așteptam. Imediat m-a rugat să concep ceva special, de data aceasta pentru *Orchestra Super* a Filarmonicii. Astfel, apărea lucrarea *Jocuri II*, în care am folosit muzica tradițională din Maramureș, cu strigături și țâpărituri. Maestrul Baciuc și orchestra sa au făcut din aceste lucrări adevărate șlagăre care se cântă cu succes și astăzi în mai toate filarmonicile din țară.

În anii '70, Conservatorul din Iași avea trei formații muzicale care anual făceau stagiune de concerte la București, prezența lor pe scenele capitalei devenind peste ani un eveniment cultural așteptat și consemnat laudativ de public și de presa vremii. Era Orchestra Simfonică *Super*, fondată și dirijată de Maestrul Baciuc, Orchestra de Cameră *Muzica Viva* – creată și dirijată de Profesorul Vicente Țușcă și Corala *Animosi*, pe care eu o înființasem în primii ani de activitate la Conservatorul *George Enescu*. Aceste trei formații de studenți au devenit în timp modele pentru activitatea artistică din țară, pentru nivelul interpretativ și pentru repertoriul complex și variat din punct de vedere stilistic, în egală măsură.

Maestrul Baciuc devenise figura centrală a Iașului muzical prin succesul repurtat cu ambele orchestre simfonice cu care s-a impus în curând și peste hotare. Prezența sa la Festivalul Internațional *George Enescu*, la *Vacanțele Muzicale* de la Piatra-Neamț, dar și la *Jugendfestspieltreffen* din Bayreuth, ani la rând, cu formațiile ieșene a devenit un șir de evenimente referențiale menite să-i aducă și recunoaștere pe plan internațional. Turneele sale în Statele Unite cu

concerte din care muzica românească nu a lipsit niciodată l-au transformat într-un adevărat **ambasador muzical** al țării sale.

Ca Rector al Conservatorului *George Enescu* din Iași, Ion Baciș s-a dovedit a fi nu numai un foarte bun manager, dar și un excelent profesor, studenții săi devenind, la rândul-le, nume cunoscute și apreciate în viața muzicală românească. Era un catalizator al vieții și activității din Conservator, omniprezent și nelipsit de la recitalurile și producțiile institutului, de la comunicările științifice și simpozioanele organizate de Conservator. Din această perioadă țin minte că mi-a comandat să compun o lucrare mai mare pentru *Orchestra Super*, dar eu mă plângeam că nu prea am timp pentru a crea așa cum mi-aș dori. Atunci mi-a spus: „consideră asta ca pe o sarcină didactică și să nu te mai văd pe aci pentru o vreme, până când nu te prezinți cu lucrarea gata”. Eu am luat-o de bună și m-am instalat la prietenii mei de la Stația Meteo de pe Ceahlău unde, în trei săptămâni, am compus la lumânare, fără computere, dar în liniște, Simfonia I – *In Memoriam*, pe care Maestrul Baciș avea s-o dirijeze în primă audiție la Iași în cadrul *Săptămânii Muzicii Românești*. Am mai scris pentru el încă o altă *trăznaie*, o colindă din Ardeal în care membrii orchestrei și chiar publicul o cântau, folosindu-se de versurile scrise pe foile volante distribuite în sala de concert. Acest colind – *Slobozi-ne gazdo-n casă, c-afară plouă de varsă...* – devenise colindul lui **Micuș** (așa îl alintam noi, cei mai apropiați, pe Maestrul Baciș), lucrare nelipsită din Concertele de Crăciun ale Filarmonicii ieșene din perioada 1978-1987.

Carisma și talentul său l-au făcut pe muzicianul Ion Baciș unul dintre cei mai importanți dirijori pe care i-a avut România, un model de dăruire și profesionalism pentru generații de muzicieni. Calitățile sale de muzician performant, întotdeauna inspirat și convingător, au fost înnobilate și de *omul* Ion Baciș, care și-a găsit admiratori în toată lumea prin arta sa și prin felul în care și-a apropiat prietenii. Dar muzicianul complex și superdotat care era Ion Baciș nu s-a sfiit să-mi ceară mie, profesorul de Armonie și Orchestrație, dar un copil la vremea aceea, să-l ajut să desțelenească una dintre cele mai complexe partituri din istoria muzicii, opera *Oedip* de George Enescu. Înregistrările acestei capodopere – prima în 1975, în cadrul concertului realizat la Iași, sub bagheta lui Ion Baciș și cea de a doua cu montarea TV din 1981, în regia Olimpiei Arghir – sunt considerate și astăzi ca fiind puncte de referință interpretativă, unele dintre cele mai autentice, mai inspirate și mai convingătoare din câte s-au realizat vreodată. În concerte, Maestrul inspira *instrumentul viu* din fața sa și crea cadrul optim pentru ca acesta să dea ce are mai bun.

Cu minimum de gest știa să găsească sensul adevărat al momentului muzical, să construiască edificii memorabile de sonorități pe care le luai în sufletul și simțirea ta acasă, după memorabile concerte, ca pe niște comori neprețuite care îți aparțin. Eu cred că maestrul Ion Baciș n-a plecat niciodată dintre noi cu adevărat, ci doar *s-a dus puțin în turneu*, prin ceruri, dirijând pentru îngeri...

5 Ianuarie 2016

Profesor univ. dr. Sabin Păutza

ION BACIU

LEGENDA MEREU VIE A SUFLETULUI MEU

*M*aestrul Ion Baciuc a fost, este și va fi mereu cu mine, oriunde mă voi afla. De ce? Pentru simplul motiv că face parte din viața mea, prin ceea ce am simțit, învățat și trăit alături de Domnia Sa. Mi-a marcat primii pași în muzică, mai ales în arta dirijatului, fiind un muzician cu o excelentă pregătire practică și teoretică. Sunt convins că dacă nu ar fi existat dirijorul Ion Baciuc, eu nu aș fi ceea ce sunt!

Cu un aer blând, mereu senin și cu ochii săi albaștri mari și pătrunzători, Maestrul Ion Baciuc posedă o intuiție muzicală extraordinară. Îi plăcea și cânta cu fervoare muzica lui Enescu, Ravel, Debussy, Orff. Coloritul timbral, omogenitatea compartimentelor orchestrei și elanul desfășurărilor sonore sub a sa baghetă a transformat ansamblul simfonic ieșean într-unul de prestigiu național și internațional. A reușit, prin muncă și profesionalism, ca orchestra Filarmonicii *Moldova* din Iași să fie numită *Orchestra Super* ori *Stradivarius-ul lui Baciuc*.

Ca profesor, Ion Baciuc și-a găsit timpul necesar pentru a preda studenților de la dirijat din cadrul Conservatorului *George Enescu*, despre această artă interpretativă, mulți dintre ei fiind acum dirijori la diferite ansambluri profesioniste din țară sau de peste hotare. Cu o trăire intensă și autentică, multitudinea concertelor și înregistrărilor sale muzicale au avut parte de chintesența interpretării artistice spre obținerea unei expresii muzicale perfecte. Îmi spunea la un moment „... un dirijor trebuie să realizeze un echilibru între rigoarea structurilor ritmice, armonice sau polifonice ale partiturii și raporturile de timbru, intensitate dintre partidele ansamblului orchestral”.

Maestrul avea o viziune originală asupra muzicii interpretate, având acea *știință* de a transmite aceasta aparatului orchestral și publicului. Cu o tehnică dirijorală eficientă, în care expresivitatea gestuală se construia pornind de la elementele și logica structurilor partiturii, obținea un rezultat remarcabil, prin insistența cu care rezolva cele mai mici detalii, până la realizarea planurilor sonore mari ale lucrării muzicale. Avea ușurința de a aborda cu aceleași rezultate artistice, atât o partitură clasică, cât și una modernă sau contemporană, în care compozitori români importanți ca: Dumitru Bughici, Pascal Bentoiu, Wilhelm Georg Berger sau Anatol Vieru erau prezenți în programele stagiunii cu prime audiții absolute. Totodată, promova

și interpreta creația compozitorilor ieșeni: Vasile Spătărelu, Sabin Păutza, Anton Zeman și Viorel Munteanu, în concerte sau turnee artistice.

Fire deschisă, avea haz și mult umor, spunându-mi la un moment dat următoarele: „Aceași muzică poate să exprime lucruri foarte diferite, fără nici un fel de *poveste*. Un exemplu este începutul Simfoniei a șasea, *Pastorală*, în care Beethoven a scris pe partitură cuvintele: *Sentimente de bucurie trezite de sosirea la țară*. Să ne închipuim, spunea el, că pe partitură Beethoven ar fi scris: *Sentimente de bucurie pentru că unchiul mi-a lăsat moștenire un milion de dolari* – muzica sună la fel de liniștit și de frumos...

Aș dori să închei tot printr-un gând al lui, care ne destăinuie într-un fel crezul său artistic: „Sensurile muzicii nu pot fi schimbate decât prin personalitatea dirijorului”. Într-adevăr, Ion Baciș a reușit să schimbe nu doar muzica, ci și sensurile vieții mele.

25 Ianuarie 2016

Dirijor **Radu Postăvaru**

Filarmonica *Paul Constantinescu*, Ploiești

CONSTANTIN SILVESTRI – ION BACIU

DOUĂ DESTINE UNICE

Bogăția, varietatea și calitatea înregistrărilor disponibile astăzi pot impune unui muzician sau meloman cultivat dorința de a asculta versiuni interpretative semnate de dirijori afirmați în ultimele trei decenii ale secolului XX și în primul sfert al secolului nostru.

Stilul unui Toscanini, ca să dau un singur exemplu, marcat de o vitalitate aproape cazonă, de *atacuri* puternice ale sunetelor, de cavalcada *americană* a tempo-urilor numite, cum bine se știe, *toscanissime* sau maniera unui Leopold Stokowski, rămân borne ale trecutului, de care purtătorul baghetei ține seama în perioada de formare, dar se eliberează destul de repede. Am putea spune că dirijorii menționați (și exemple mai sunt) nu reprezintă momentul actual al evoluției artei conducerii ansamblului simfonic. Cu atât mai impresionante, mai pline de învățăminte sunt cazurile numite Constantin Silvestri, Sergiu Celibidache, Ion Baci, Erich Bergel. Ei au plecat demult din lumea pământeană, dar spiritul lor, în măsura în care a putut fi captat de tehnica înregistrărilor sonore și video, atrage imediat atenția la orice nouă audiție, impresionează, fascinează. Paradoxal, Silvestri, pe care toți cei aflați aici nu am avut șansa de a-l cunoaște în sala de concert sau de spectacol liric, este și acum o prezență tulburătoare prin mijlocirea imprimărilor. Pe Erich Bergel și Ion Baci am fost privilegiați să-i urmărim aievea, iar documentele sonore recompun modul cum au fost plămădite opusuri importante din creația clasică și modernă.

Din fericire, despre Ion Baci s-a mai vorbit, s-a mai scris în deceniile din urmă, cu deosebire în media audio-vizuală ieșeană, cum e firesc, până la un punct. Firesc, pentru că Ion Baci a trăit la Iași o viață pentru o orchestră, inventând-o, plămădind-o, conferindu-i prestigiul, sacrificându-se pentru ea. Dar, prin valoarea sa muzical-artistică, Ion Baci nu a aparținut doar Iașului. A fost unul dintre cei mai importanți dirijori români, despre care urmașii au auzit, îl respectă fără prea multe argumente solide, profesionale, pentru că înregistrările sale nu circulă pe suporturi magnetice de ultimă generație. Nici CD-urile, care deja ies din uz, nu l-au reținut în memoria lor, cu o singură și anemică excepție, la care mă voi referi mai încolo. Dar, în timpul vieții, muzicienii și instituțiile de profil l-au respectat pe Ion Baci. Așa se explică prezența sa la pupitrul orchestrelor importante din București și din celelalte centre muzicale ale țării, numărul considerabil de discuri editate la *Electrecord*, publicarea unora sub licență în Europa occidentală. Așa se explică alegerea sa și a orchestrei Filarmonicii din Iași pentru realizarea înregistrării audio-fundament a

montării operei *Oedip* la televiziune în anul centenarului Enescu, în regia Olimpiei Arghir. Se știe, montarea a fost posibilă datorită comenzii *BBC*-ului. Factorii de decizie ai cunoscutei instituții britanice au optat pentru Ion Baci.

Primă recunoaștere pe plan național a calităților dirijorului ce activa de șapte ani la Iași este datată 1969. Sigur, Baci se remarcase încă din studenție și a fost de-ajuns ca fondatorul clasei de dirijat a Conservatorului din București, Constantin Silvestri, să predea un singur an (1956-1957) pentru ca ardeleanul din Brateiu să atragă atenția. Unele concerte dirijate la București, perioada de cinci ani în care a lucrat la Filarmonica din Ploiești (1957-1962) au impus un artist cu o determinare, pasiune, știință de carte, viziune interpretativă, spirit organizatoric și putere de muncă impresionantă. Ion Baci a refuzat propunerea lui Marin Constantin de a fi angajat ca dirijor la Opera Națională Română din București. Poate că maestrul său, Constantin Silvestri, ar fi avut un urmaș pe măsură, în perspectiva iminentei sale plecări din țară. Dar a fost norocul Iașului că Ion Baci a preferat să vină în Moldova, devenind al doilea *imigrant*, cum am spune astăzi, după Achim Stoia din Mohul Sibiului, înaintea băănățeanului Sabin Păutza, a mehedințeanului Vasile Spătărelu, a arădeanului Ștefan Lory și a altor muzicieni împământenți aici, dar nu *moldovenizați*.

Cronica Cellei Delavrancea a validat prompt nivelul muzical-artistic al orchestrei Conservatorului din Iași. Publicate în prestigioasa revistă *România Literară* din 13 noiembrie 1969, rândurile sale alcătuiesc o analiză minuțioasă, inspirată, entuziastă a versiunilor pe care studenții ieșeni, ajutați de câțiva profesori, le-au dat primei *Suite* de Enescu, *Rapsodiei pentru clarinet* de Debussy, *Simfoniei neterminate* de Schubert, uverturii operei *Maestrul cântăreți* de Wagner. Nu a fost singurul cronicar încântat de calitatea concertelor *orchestrei Super*, cum a fost supranumită. Spuneam mai înainte că Ion Baci avea un nume mai ales din perioada ploieșteană. Nu întâmplător, Televiziunea Română a înregistrat integral primul concert al ieșenilor la Ateneu, nu întâmplător l-a înregistrat și pe al doilea, din 1970, când au fost interpretate penultima *Simfonie* de Mozart și poemul simfonic *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss. Nu întâmplător, concerte de la București sau Iași ale tânărului ansamblu simfonic, concertele orchestrei Radio dirijate de Ion Baci au fost transmise și înregistrate de Televiziunea Națională.

Firese este întotdeauna să descoperim influența maestrului asupra discipolului. Există o continuitate Silvestri-Baci? În urma audițiilor repetate ale înregistrărilor, voi remarca elementul comun fundamental, ce se impune la orice *re-lectură* a documentelor sonore, element întâlnit la foarte puțini dirijori români. Ascultând versiunile rămase de la Constantin Silvestri și Ion Baci se simte o viață interioară intensă, o devenire permanentă a fluxului melodic, o învolburare de tip romantic, o stare poetică la care nu au ajuns alți dirijori români contemporani lor. Fie că interpretau Enescu, Șostakovici, Prokofiev, Wagner, Debussy sau Ceaikovski – Silvestri și Baci modelau *la vedere* construcția muzicală. Sigur, fiecare interpretare se baza pe o cunoaștere temeinică a partiturii

de către dirijor, pe empatia sa cu muzica respectivă, pe elemente ale sensibilității proprii, pe repetiții migăloase. Un factor la fel de important, în lipsa căruia Silvestri și Baciș nu ar mai fi fost ei înșiși, s-a dovedit intuiția muzicală, care îi conducea până în cele mai ascunse pliuri ale spiritului creației alese. Toate aceste elemente se îmbinau atât de bine încât, din punct de vedere tehnic și stilistic, nu existau neîmpliniri, exagerări sau inadecvări, iar din punctul de vedere al efectului dramaturgic, al atmosferei poetice create, versiunile celor doi convingeau, impresionau muzicienii, captivau publicul.

Ce-i mai apropiat pe Silvestri și pe Baciș? Într-un timp, îmi explicam puterea lui Baciș de a exprima *dorul fără sașiu, cumințenia pământului* și melancolia tipice moldovenești printr-un anumit tip de sensibilitate ce te-ar îndemna să crezi că s-a născut prin locurile noastre. Îndemn cu atât mai puternic dacă îl asculți interpretând muzica lui Enescu. Mi se pare plauzibil. Sunt și alte cazuri asemănătoare, dacă nu identice. Richard Oschanitzky, prin vinele căruia curgea sânge românesc, polonez și german, crescut în spiritul multi-etnic al Banatului și în cultura integratoare a Occidentului, mare pasionat de jazz american, a exprimat în lucrările sale camerale, corale și simfonice spiritul autentic românesc, în invenția melodică și în orchestrație. Partiturile filmelor *Ciprian Porumbescu* și *Clipa* sunt revelatoare din acest punct de vedere. Dacă această empatie, rezonanță cu spiritul și culoarea unui anumit spațiu geografic-spiritual nu ar fi existat la Ion Baciș, versiunile sale conferite opusurilor lui Enescu ar fi fost doar acceptabile, cum pot fi considerate cele

rămase de la unii colegi de baghetă din România.



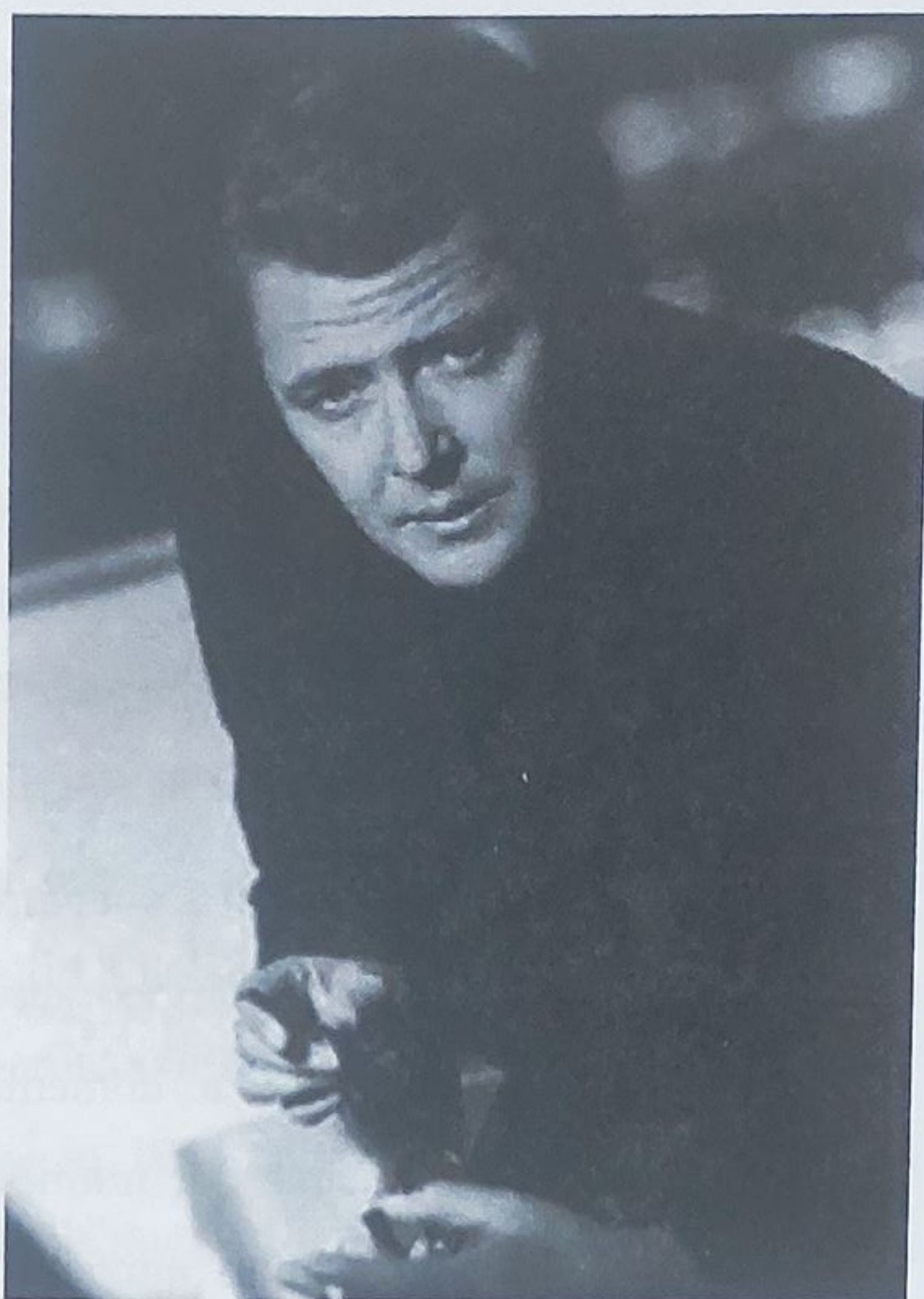
La Constantin Silvestri și Ion Baciș este evidentă creșterea din aproape în aproape a construcției muzicale, nu găsești niciodată *ochiuri* în țesătura muzicii, totul decurge ca o conversație în care replicile se inspiră una pe cealaltă, se motivează, își găsesc impactul sau metafora potrivită. Orchestrele lui Silvestri din țară și din lume, orchestra lui Baciș de la Iași parcă ar fi fost alcătuite din instrumentiști clonați, iar dirijorul i-ar fi dotat cu câte un receptor căruia îi transmitea fiecare gând, fiecare intenție, fiecare sugestie. Atât de docili

erau toți, atât de total răspundeau ca ansamblu gestului modelator al dirijorului. Dar nu acord credit total comparației cu clonarea, pentru că instrumentiștii, și mă refer acum mai ales la ansamblul ieșean, aveau virtuți expresive speciale. Viorile Cocora și Morna, clarinetul Wagner, oboiul Tudor și alte instrumente pe ai căror stăpâni fac acum păcatul de a nu-i numi, aveau un timbru, o culoare, un sunet catifelat rar întâlnit la alte orchestre.

Pentru că am ajuns la capitolul *sonoritate*, aș reaminti celor care au auzit, sau aș spune celor care nu știu explicația oferită de Ion Baciș în iunie 1994, în timpul ultimei prezențe în studioul TVR

Iași. Explicație referitoare la *refeta* sonorității orchestrei Filarmonicii *Moldova*. El a reușit să combine amploarea, forța, strălucirea instrumentelor de suflat din orchestrele americane, cu moliciunea, finețea și mlădierea instrumentelor cu corzi din orchestrele vieneze, pe care le-a ascultat la ele acasă.

Ce similitudini ar mai fi de subliniat la cei doi dirijori? Poate, ghinionul care i-a urmărit în privința imprimărilor integrale ale operei *Oedip*. După plecarea din țară a lui Silvestri, spre sfârșitul anului 1958, înregistrarea spectacolului pe care l-a dirijat la 22 septembrie al aceluiași an în cadrul primului Festival Internațional *George Enescu* a fost anulată și, timp de 55 de ani, a dispărut pur și simplu. Abia la Festivalul din 2013, minunea s-a întâmplat și înregistrarea a ieșit la lumină, direct pe CD. La fel, înregistrarea audio realizată la Iași în 1981 de Ion Baci, orchestra și corurile Filarmonicii și Operei de aici pentru amintita montare de televiziune, stă uitată într-o arhivă... Dacă Silvestri a fost *salvat* în România prin editarea pe CD



la *Casa Radio* a unor albume cu înregistrările postului public de până în 1958, Ion Baci nu poate fi ascultat pe nici un suport magnetic modern. Ar fi o excepție, CD-ul realizat cu aproape 10 ani în urmă, ce cuprinde înregistrarea concertului *orchestrei Super* a Conservatorului ieșean la Ateneul din București, în noiembrie 1969. Din păcate, însă, discul are un statut de document, nu circulă nici în magazinele din țară, iar în străinătate nu se mai știe nimic de Ion Baci. Probabil, dacă ar fi plecat și el din țară, Ion Baci ar fi avut parte de un destin artistic asemănător cu al lui Constantin Silvestri – omologat și comentat la superlativ de critica de concert și de disc de pe toate cele cinci continente. Dar Ion Baci a rămas în România, unde a trăit o viață pentru o orchestră. Cu siguranță, și România ar trebui să recupereze memoria acestui muzician. Și astfel, ansamblul numit de studenți în 1968 *orchestra împotriva tuturor* ar deveni, cu ajutorul edițiilor discografice moderne, *orchestra tuturor*.

5 Februarie 2016

Profesor dr. asociat **Alex Vasiliu**
Universitatea de Arte *George Enescu*, Iași

COMPOZITORUL ȘI PROFESORUL CONSTANTIN GEORGESCU

Profesor dr. Cornelia Apostol

Colegiul Național de Artă Octav Băncilă, Iași

Abstract: This article is a tribute to Constantin Georgescu, composer and teacher at Conservatoire in Iassy. He was a descendent of a family who loved music and art. He studied in Bucharest and Paris, had a wide musical view, was talented, rigorous and profound and he taught 10 different disciplines in high schools and university as well. Founder of the Moldova's Philharmonic orchestra, he was esteemed by his disciples and fellow citizens as well.

Keywords: Constantin Georgescu, cultivated, composer and teacher, pioneering, romanian music promoter.

Cum în 2015 s-au împlinit 120 de ani de la naștere și 55 de la decesul lui Constantin Georgescu – cel care s-a implicat profund în activitatea de pionierat a domeniului muzical ieșean – este binevenită o aducere în contemporaneitate a preocupărilor multiple pe care profesorul și compozitorul ni le-a destăinuit. Vom încerca să restituim lumii muzicale câteva aspecte pe care le cunoaștem din documentele vremii sau de la familia (soția și fiica) maestrului. Personalitatea și talentul său merită!

Consultând documentele legate de începuturile Filarmonicii *Moldova* din Iași am găsit articolul *Cronica muzicală a orașului Iași*, publicat în ziarul *Acțiunea* din 24 ianuarie 1943, în care George Breazul atestă că alături de Radu Constantinescu, rector al Conservatorului, la înființarea Societății Filarmonice *Moldova* cu orchestră simfonică permanentă a contribuit și profesorul și compozitorul Constantin Georgescu. Activitatea publică a Filarmonicii *Moldova* a fost inaugurată în seara de vineri, 9 octombrie 1942, Constantin Georgescu implicându-se în prezentarea programelor concertelor ce aveau loc vinerea și duminica. Breazul consemnează că a susținut concerte-lecții, conferințe și prelegeri, realizând și programele de sală.

Constantin Georgescu s-a născut la București la 21 mai 1895 într-o familie ce prețuia arta, tatăl fiind actor în trupa lui Costache Caragiale, iar mama și cei cinci copii îndrăgind muzica și poezia. Primii pași în muzică i-au fost îndrumați de vestitul profesor al vremii Juarez Movilă, un înflăcărat patriot, care a pus bazele Societății Muzicale *Hora* legată și de actul Marii Uniri.

Urmează apoi cursurile Conservatorului din București, unde îi are ca profesori pe Dumitru Georgescu Kiriak la teorie și solfegii, pe Alfonso Castaldi la armonie, contrapunct și compoziție, pe Dimitrie Cuclin la forme și estetică. Încă de la 16 ani avea deja o mică formație corală cu care



interpreta colinde și alte lucrări populare românești, ceea ce-l determină ca, paralel cu orele de la Conservator, să activeze și în corala *Carmen*, înființată și dirijată de Dumitru Georgescu Kiriac. Sora sa, Marica Georgescu, membră și ea a formației corale, cânta ca altistă solistă în cvartetul vocal din *Simfonia a IX-a*, *Oda Bucuriei* de Ludwig van Beethoven, sub bagheta lui George Enescu în concertul din 14 decembrie 1914.

Ca urmare a obținerii premiului de compoziție *George Enescu* din 1921, Constantin Georgescu pleacă la Paris ca bursier. Acest premiu inițiat de George Enescu în 1912 s-a acordat din 1913 până în 1946, fiind un stimulent moral și material pentru tinerii compozitori merituosi. Printre primii câștigători se numără Dimitrie Cuclin, Ion Nonna-Ottescu, Mihail Jora. Alături de Constantin Bobescu, Paul Jelescu, Theodor Rogalski urmează cursurile vestitei *Schola Cantorum* avându-i ca profesori pe Vincent d'Indy și Paul le Flém. În același timp, participă la corul Capelei Române din Paris ca interpret și dirijor ce promovează cântecul popular românesc. Absolvă în 1924 cursul superior al *Scholei* de la Paris și este numit profesor suplinitor la Conservatorul din Iași la catedra de armonie, contrapunct, fugă și compoziție, unde predă și orchestrație până în 1949. Se căsătorește cu profesoara de pian Aglae Ghițescu, care-i dăruiește o fiică în 1927 și rămâne, astfel, stabilit la Iași. Cu un pronunțat accent muntenesc pe care nu și-l pierduse în anii petrecuți în Moldova, predă și extrabugetar cursuri de istoria muzicii și estetică până în 1943 când sunt preluate de George Pascu. Activează și ca profesor de muzică la Liceul Militar din Iași (1930-1940), iar mai târziu, după desființarea Conservatorului ieșean, predă cursuri de cultură muzicală generală, armonie și cor la Școala Populară de Artă (1956-1960).

Talentul, cultura vastă, umorul fin determină stima elevilor dar și invidia colegilor. În procesul verbal de acordare a gradației de merit din 23 noiembrie 1946 se menționează „meritos profesor și compozitor a compus o *simfonie*, o *liturghie*, 4 *poeme simfonice*, *sonată pentru pian și vioară*, *sonată pentru clarinet și pian*, *sonată pentru pian*, 2 *suite pentru cello*; a scris *Tratat de armonie*, *Tratat de contrapunct*, *Tratat de compoziție*, *Curs de Istorie și Estetică*; a susținut peste 100 de conferințe experimentale”. Acestora li se mai adaugă o *simfonie*, Suita orchestrală *Ursan*, *Mica suită pe temă de colind* pentru orchestră de coarde, *Adagio simfonic con scherzando*, suite pentru pian, *Coral și variațiuni* pentru pian, cvartete, muzică corală (ciclul 24 *prelucrări de folclor*), *lieduri* pe versuri proprii sau pe versuri de Mihai Codreanu și lucrări cu caracter didactic (manuale de muzică pentru clasele I-IV de liceu), sau traducerea în versuri albe după opera postumă a lui Victor Hugo, *Sfârșitul lui Satan*. O parte dintre lucrări se află la Academia Română. Manuscrisele sunt incomplete, iar hârtia și cerneala se degradează cu timpul. Ar merita să fie studiate, tipărite și interpretate înainte să dispară fizic.

În perioada 1992-1994 ne-am încumetat să studiem câteva și să facem publice trei comunicări în cadrul sesiunilor științifice ale Academiei de Arte Iași, cu referire la viața, activitatea

sa și la *Coralul cu variațiuni* pentru pian, articol ce s-a tipărit în *Cronica*. Dirijorul ieșean Ciprian Ion, în cadrul studiilor postdoctorale făcute la Universitatea Națională de Muzică din București îi cercetează liedurile, iar rezultatul este prezentat în 2011-2012 în două conferințe și patru publicații în reviste românești sau de circulație internațională, sub titlul generic *Restitutio – Constantin Georgescu*. Munca sa de analiză, prezentare și restaurare a partiturilor liedurilor determină ca baritonul Victor Zaharia și pianista Ionela Butu să interpreteze, în 23 noiembrie 2011, *Ispășire*, *Urna*, *Extaz*, *Lună plină de mai* pe versuri de Mihai Codreanu în cadrul *Festivalului Muzicii Românești*. În stagiunile 1942-'43 și 1943-'44 ale Filarmonicii ieșene la a cărei înființare a contribuit au fost interpretate *Suitele* și *Adagio simfonic* sub bagheta lui Theodor Rogalski. În 1921 Filarmonica din București a inclus în program *Poemul simfonic* (compus în 1920) sub bagheta lui Ary van Leuwen. *Liturghia* a fost cântată la Iași de corul Bisericii *Sf. Spiridon* dirijat de Antonin Ciolan. Prea puțin față de valoarea lucrărilor caracterizate prin rigoare și profunzime. Pentru compoziție, pe lângă premiul obținut în 1921, mai primește în 1927 și *Mențiunea I Enescu*. Se stinge la 24 mai 1960 la Iași.

După cum se poate observa, a avut o bogată activitate în calitate de compozitor, profesor și promotor al muzicii românești. „În lucrările sale se aliniază o tehnică de compoziție neoclasică solidă cu tendințele moderne ale muzicii și în același timp cu idealul simfonic al generației actuale de compozitori români: de a ridica elementele muzicii autohtone la rangul de opere superioare, demne de a intra în categoria operelor muzicii internaționale culte”, se menționează într-un articol nesemnlat al anilor '60.

A fost o figură remarcabilă a învățământului muzical și a vieții muzicale ieșene, recunoscut pe stradă după lodenul negru și pălăria de fetru cu bor larg, după mersul lent, gârbovit și cufundat în gânduri componistice, în fața căruia ieșenii își ridicau cu respect pălăria. Se cuvine să-i cinstim strădaniile, așa cum au făcut foștii săi elevi Emanuel Elenescu, George Pascu, Constantin Constantinescu, Constantin Arvinte, Grigore Panțiru, Dumitru D. Botez, Victor Iușceanu, Julieta Borcea, dar și dr. Paul Cortez cu ocazia semicentenarului promoției 1937 a Liceului Militar din Iași.

Activitatea pedagogică a lui Constantin Georgescu își găsește un demn continuator în fiica sa, Sanda Erzilia Georgescu, cu dublă specializare superioară în filologie și muzică, profesor de istoria muzicii și de pian și mulți ani director al Liceului de Artă din Iași.

E bine ca noile generații să cunoască munca înaintașilor, care în vremuri grele de război au înfăptuit atâtea pentru muzica ieșeană și românească. Compozițiile lui Constantin Georgescu merită să fie restaurate, interpretate și ascultate, talentul său să fie cunoscut de contemporani și frumusețea lucrărilor să-i aducă recunoașterea valorii.




TRADIȚIA MUZICALĂ A ORAȘULUI ROMAN

Profesor **Maria Asiei**

Liceul Teoretic *Vasile Alecsandri*, Săbăoani, jud. Neamț

Abstract: Whether it was similar to a capital-city of Southern Moldova or it resembled the first or maybe the second most influential urban space within the current district, the city of Roman always represented a rather prolific environment for culture. Subsequently, music played a very important role in the definition and future growth of the cultural identity of the surroundings. A city with diverse history and rich culture – spanning across more than 600 years and hosting among the years many providential representatives of the Romanian spirituality, Roman outlined a remarkable contribution for Romanian and universal music. Looking at the musical heritage of the area, it's may not be surprising to find out that complex and infamous personalities such as **Mihail Jora, Alexandru Zirra, Dumitru D. Botez, Paul Ciuntu, Sergiu Celibidache** shared their humble beginnings with the city of Roman. The current inhabitants of the city, known as *romașcani*, speak proudly of the ancestors and actively work to keep alive the memory of those who contributed to the spiritual growth of the town, among which the musicians will always be perceived as genuine leaders and pioneers.

Keywords: tradition, chronicle, composer, conductor, melodic, heritage.

eși a fost etichetat deseori drept *târg de provincie*, fără instituții de învățământ superior, fără teatru permanent sau filarmonică, orașul Roman a avut și are încă oameni pasionați și de calitate ce au susținut *partitura* muzicală a urbei, deși unii dintre ei au îmbrățișat alte profesii. De asemenea, Romanul a dăruit muzicii naționale și universale reprezentanți de seamă, ale căror reușite se datorează și climatului de aici, receptiv la arta sunetului, pe care l-au întâlnit în copilărie, în mediul familial sau cel public. Astfel, retrospectiva vieții muzicale a orașului este mult mai bogată decât ar îngădui-o prima impresie.

Primele preocupări în sfera muzicii, după cum atestă documentele, sunt legate de Centrul Episcopal. Dacă episcopii Dosoftei în *Psaltirea în versuri* sau Macarie în a sa *Cronică* fac referiri numai la cântările de cult, episcopul Gherasim în colaborare cu profesorul Constantin Chiriacescu publică în 1908 o *Culegere de cântări bisericești*, ce atesta repertoriul pentru uzul bisericesc de atunci. În prima *Școală de psaltichie* din Roman, cântarea sacră se făcea după auz. Totuși, în 1848, ia ființă sub conducerea preotului Dimitrie Matcaș o *Școală catihetică*, unde învățarea cântului bisericesc se făcea metodic. Amintim aici că Anton Pann scria în 1846 primul *Metod*, în care explica probleme ale cântului psaltic. De aceea, referirea de față capătă importanță deosebită în

contextul învățământului muzical românesc, fiind unul dintre primele documente ce atestau preocuparea pentru metodică psaltică.

Din 1858 și-a început activitatea Seminarul Teologic Ortodox *Sfântul Gheorghe*, al cărui Rector a fost tot preotul Dimitrie Matcaș, ce pregătea slujitori ai cântului bizantin pentru toată zona aflată sub patronajul Episcopiei Romanului. Printre profesorii seminarului s-au numărat în perioada 1930-1938 și doi reprezentanți de seamă ai muzicii românești: Dumitru D. Botez și George Pascu.

Desființat în 1945 de către vechiul regim, Seminarul *Sfântul Gheorghe* își redeschide porțile după 1990, împreună cu Școala de cântăreți *Roman Melodul*. În cadrul acestei instituții de învățământ și cultură, activitatea specifică, de la catedră, este completată de cea a formației corale *Ymnos*, condusă un timp de profesorul Ovidiu Trifan, apoi de profesorul Constantin Gozar. Înalta ținută valorică a acestei formații corale a fost certificată prin locuri fruntașe obținute la diferite festivaluri de muzică sacră din țară și străinătate.

Revenind la activitatea din cadrul Episcopiei, sunt de menționat preocupările episcopului Melchisedech Ștefănescu legate de transpunerea scriiturii psaltice, în notație modernă, liniară. Membru al Academiei Romane și al Academiei Spirituale din Kiev, om cu o bogată activitate literară și filosofică, dar cunoscut și ca un „neasemănat iubitor și proteguitor al artelor și îndeosebi al muzicii bisericești de psaltichie monodică sau de compoziție armonică”²⁰, Melchisedech Ștefănescu va trimite pe muzicianul Gavriil Musicescu în Rusia pentru o perioadă de doi ani, după care, reîntors, va contribui la întocmirea lucrării de referință care este *Anastasimatarul*.

Datorită dezvoltării deosebite pe care o cunoaște cântarea bisericească, în Roman se constituie prima formație corală de cult, al cărei suflet a fost, până în 1873, Neculai Spacovivi. La începutul secolului, corala a fost preluată de frații Teofănescu. Dacă Eugen Teofănescu a plecat apoi spre a sluji scenele operelor lumii, **Dumitru Teofănescu** și-a împărțit activitatea între cele două altare, cel sfânt al bisericii catedrale și cel al muzicii corale. Grija și exigența dusă până la severitate, manifestate de el în actul dirijoral, au avut ca urmare interpretări cu adevărat divine ale unor lucrări de Nicolae Lungu, Gheorghe Cucu, Ioan D. Chirescu, Gavriil Musicescu sau Dumitru Georgescu Kiriatic, iar *Popa Tache* era apreciat în unanimitate, ca un fenomen de excepție.

Coriștii mai vechi ai Corului Episcopiei din Roman păstrează încă vie emoția repetițiilor și îndrumărilor de care au beneficiat din partea dirijorului **Dumitru D. Botez**. Cât timp s-a aflat la Roman, dar și cu prilejul revenirilor sale în orașul natal, Dumitru D. Botez și-a dedicat mult timp îndrumării acestui cor.

²⁰ Mihaíl Gr. Poslușnicu, *Istoria muzicii la români*, București, Editura Cartea Românească, 1928.

Părăsind spațiul sacru al muzicii bisericești și trecând în sfera muzicii laice, se cuvine menționată activitatea de mare animator a lui **Mihai Burada**, desfășurată mai ales în cadrul Societății Culturale *Miron Costin* din Roman, ca membru fondator, dar și președinte între 1907 și 1918.

S-a născut la 1 martie 1841 la Iași (trecând în neființă la 7 noiembrie 1918 la Roman) unde a urmat cursuri de vioară cu profesorii Paul Hett și Constantin Gross, apoi de pian (la Paris) cu profesorul E. Ketterer și compozitorul Henri Herz, după cum precizează Mihai Poslușnicu în lucrarea sa. A absolvit Facultatea de Medicină și Științe Naturale la Paris, obținând doctoratul în medicină în 1867. Stabilit la Roman, își va împărți activitatea între saloanele spitalului și *saloanele muzicale* ale orașului, aici manifestându-se atât ca pianist-concertist, cât și prin propriile compoziții. Creația sa numără peste cincizeci de opusuri, dedicate în principal pianului. De caldă apreciere s-a bucurat la vremea respectivă valsul *Frumoasele Romanului*, precum și lucrarea pentru cor bărbatesc și pian, op. 22, *Marșul Societății Vânătorilor din Roman*, ce duce cu gândul la celebrul cor freischützian.

Bagheta corului Societății *Miron Costin* a fost purtată timp de doi ani de un alt muzician de seamă, **Ioan Cristu Danielescu**. Activitatea sa în urbea romașcană este legată în principal însă de cea mai prestigioasă unitate de învățământ, Liceul *Roman Vodă*. Aici, pe lângă postura de pedagog în slujba artei sunetelor, a avut posibilitatea de a o etala și pe cea de compozitor. Astfel, împreună cu elevii din corul liceului, va prezenta în premieră națională înflăcărata sa lucrare *Voința neamului*. Scrisă pe versurile poetului Ion Nenițescu, piesa se constituie ca o *marseilleza* a românilor, cu puțin timp înainte de Marea Unire de la 1918.

În lipsa unei unități școlare de învățământ superior, Liceul *Roman Vodă* a oferit posibilitatea multor oameni de valoare să-și etaleze calitățile în domeniul științei, culturii și artei.

Deși profilul liceului a fost altul decât arta muzicală, interesul și preocupările manifestate în egală măsură de elevi și dascăli valoroși au făcut din formațiile constituite aici rampă de lansare pentru lucrările unor profesori compozitori. Printre aceștia, se numără și **Grigore Buică**, profesor pentru o vreme al acestui liceu. El se va impune prin lucrarea corală *Salutați oastea română* și prin tragedia *Fiica lui Richelieu*.

Mai întâi elev, apoi profesor la Liceul *Roman Vodă*, dirijorul și compozitorul Dumitru D. Botez va fi o prezență activă în viața acestui locaș de învățământ și cultură. Chiar și atunci când se afla la Iași, ca student, revenea în urbea natală pentru a participa în calitate de interpret instrumentist alături de alți elevi și foști elevi ai liceului, la activitățile organizate aici. În 1972, cu prilejul centenarului, compozitorul Dumitru D. Botez va dedica Liceului *Roman Vodă*, o *Odă* pe versurile altor doi profesori ai liceului, Petre Silberg și Nicolae Grigore Stețcu.

În scopul cultivării și valorificării talentelor artistice deosebite, la Roman s-a înființat, în 1958, Școala de Muzică și Arte Plastice, prin strădania pictorului Grigore Andreescu. Școala a

activat, până nu demult, în casa în care s-a născut Sergiu Celibidache. Profesând aici, artiști-pedagogi renumiți în țară și străinătate ca Georgeta Moisini, Sofia Pătrașcu, Alexandru Chirilă au făcut din Școala de Artă din Roman o adevărată pepinieră pentru liceele de specialitate din Iași, Bacău sau Piatra Neamț.

Seriozitatea și profesionalismul dascălilor, dar și talentul și munca elevilor au fost răsplătite în cadrul diferitelor concursuri la care aceștia au participat, în țară și străinătate.

Un ambasador al școlii muzicale românești, care și-a început studiile în cadrul Școlii de Muzică din Roman cu renumitul profesor Platon, este violoncelistul **Emil Klein**. Acesta s-a remarcat atât prin cariera de solist instrumentist, dar și aceea de component al unor formații ca: Trioul *Lipatti*, Cvartetul *Sonare* sau Orchestra de cameră *Athenaeum*. O altă latură a activității violoncelistului romașcan de excepție este palmaresul său foarte bogat în lumea discografiei. Emil Klein are imprimări numeroase, cu lucrări în sine sau serii integrale de autor, de școli sau formații, fapt care i-a adus în mod firesc popularitate, dar și prețuire și apreciere, concretizate în premii de seamă: *Favotits* în S.U.A., *Prix Repertoire* în Franța, *Critica discului* în Germania.

Între anii 1984-1989 a activat la Roman, pe lângă Casa de Cultură, cvartetul *Armonia*, având în componență profesori ai școlii de muzică. Formația a susținut concerte nu doar în localitate, ci și la Piatra Neamț, Botoșani, Iași, alături de alți *slujitori* ai scenei muzicale românești.

De curând, s-a constituit Orchestra de Muzică Populară *Moldova*, al cărei prim dirijor a fost profesorul Valentin Purice, sosit la Școala de Muzică din Roman din Republica Moldova (absolvent al Conservatorului din Chișinău). Aceasta a asigurat succesul multor activități culturale-artistice din urbea romașcană.

La aniversarea a patruzeci de ani de activitate, în 1998, Școala de Muzică din Roman a fost onorată de prezența violonistului Ștefan Ruha, care a susținut un concert extraordinar. Ștefan Ruha a mai fost prezent la Roman și cu prilejul unor concerte susținute în cadrul Festivalului *Bagheta de Cristal*.

Din rândurile romașcanilor, s-au ridicat muzicieni de renume ce au găsit aici, în perioada copilăriei, climat prielnic pentru afirmarea viitoarei personalități și care s-au înscris apoi cu contribuții majore în domeniul muzicii românești și universale. Printre aceștia îi putem menționa pe: Paul Ciuntu, Mihail Jora, Alexandru Zirra, Dumitru D. Botez și Sergiu Celibidache.

De la forma folclorică zămislită și practică în zonă ca însoțitoare a teatrului popular, la cea religioasă ce își găsește în Episcopia Romanului locul de sprijin și cultivare și până la un festival de muzică cultă, sunt dovezi că la Roman muzica este la ea acasă.

Oda liceului „Roman Voda”

La a 100-a aniversare

Musica de J. J. Botet

Ce năstie $d = 66$

з 66
визначено

S. *mf* Te pre-mi- am ba-trin si drag li- cu- Te pre-mi- am cu i-ni-ma-ti-er bin - te; mai in-flo-
 cu - pa noa-stri de uis- tal ba-let a - les din flo-ri-le ti- in - tiu; Tu ne con-
 A. *mf* te pre-mi- am fiu - bin - tes; mai in-flo-
 ba-let a - les ti- in - tiu;
 T. *mf* ma-ri-m fiu - bin - tes; mai in-flo-
 a - les ti- in - tiu;
 B. *mf* te pre-mi- am fiu - bin - tes; mai in-flo-
 ba-let a - les ti- in - tiu; Tu ne con-

poco a poco crescendo...

rit să crești tot în na- in - - te Sinece de vese tu să ex. desti me reu.
ducei pe dul-mul ti-ur in - - ta Jovet năi năit si ro-bil i-de-al.

E-rai a-cum un se-col

E-rai a-cum un se-col

E-rai...

Stăpânul nostru e Dumnezeu în la-mi-nă, Mai

fii plă-pind în a cul-tu-ră ro-nă- năști gă-di-nă, Stăpânul nostru e

fii plă-pind Cul-tu-ră ro-mă- năști gă-di-nă f

fii plă-pind în a cul-tu-ră ro-mă- năști gă-di-nă

la repetare rallen- - - - - tan-do.

plin de li-ne-se te ca ori-cind!... Tu pui în
 mi-na Mai te nu ca ori-cind!...
 mi-na Mai plin de li-ne-se te ca ori-cind!...
 mi-na

V. D. Botez
 1972.

1. Te preamărim, Cămin și drag lian
 Te preamărim cu inima fierbinte!
 Mai înflorit să crești tot înainte
 Și vesel de vesel tu să rodiești marea.

REFREN

Erai, acum un secol, fer plăpând
 În a culturii noastre grădina!
 Azi, falnic pom, cu fântea în lumina,
 Mai plin de tinerețe ca oricând.

2. Tu pui în cupa noastră de cristal
 Bucuri ale din florile stăpînii;
 Tu ne conduci pe drumul biruinței
 Spre cel mai 'nalt și nobil ideal!

REFREN

Copie după manuscrisul cu partitura lucrării dedicate de D. D. Botez Liceului *Roman Vodă*,
 cu prilejul centenarului acestuia.

BIBLIOGRAFIE

- CIOBANU, A. M. Gheorghe – *Locul și spiritul – valori artistice din Roman*, Roman, Editura Crigarux, 1998
- CIOBANU, A. M. Gheorghe – *Scrieri*, vol. 1 (*Muzică*), București, Editură Știință și Tehnică, 2004
- OPRIȘAN, Horia Barbu – *Teatru popular românesc*, București, Editura Meridiane, 1981
- POSLUȘNICU, Grigore Mihail – *Istoria muzicii la români*, București, Editura Cartea Românească, 1928
- SABADOS, Ileana Mariana – *Catedrala Episcopiei Roman*, Roman, Editura Episcopiei Romanului și Hușilor, 1990
- STETȚCU, Grigore Nicolae; CIOBANU, A. M. Gheorghe – *Pagini din istoria Liceului Roman-Vodă*, Roman, 1972
- ȚUȚUIANU, Ion – *Istoricul seminarului Sf. Gheorghe din Roman*, Iași, Editura Pim, 2010
- *** SOCIETATEA CULTURALĂ ROMAN, 600 – *Istoria orașului Roman (1392 - 1992)*, Roman, 1992

FRANZ LISZT
 VARIATIUNI PE TEMA CANTATEI BACHIENE
 WEINEN, KLAGEN, SORGEN, ZAGEN

Profesor Anamaria Biaciu-Popa

Colegiul Național de Muzică George Enescu, București

Abstract: Franz Liszt's work analysed here is a complex and advanced variational composition. Seemingly opposite aspects create, as a whole, a particularly compelling dramatic structure. The composition is based on the cantata theme - presented in the form of a *passacaglia*, but is far from being a polyphonic variation, although it employs specific procedures. The ornamental treatment of a superior variational form meets the instrumental prowess in what could easily be labeled as a fantasy. The *passacaglia* unfolding is woven with a recitative and a final choral, and the composition has both introduction and coda sections. Considering the lisztian programatism, we could associate the work the appearance of a dramatic poem, but we could also consider it as a paraphrase of the bachian theme. Above all these aspects, the work is the messenger of a revelation, of a semantic change, of the symbolic *enlightenment*. Liszt's Variations demonstrate great mastery in theme treatment, with solid affective substrate and harmonic implications relevant to the musical language. The approach of this work is certainly beneficial to any pianist interested in the enrichment of the technical, expressive and intellectual resources of the performance.

Keywords: Franz Liszt, piano, *theme and variations*, *cantata*, *passacaglia*, paraphrase.



n preajma celui de-al cincilea deceniu al vieții, cariera lui Franz Liszt s-a învâluit în enigmă. Obosit după aproape un deceniu de turnee constante, Liszt s-a retras de pe scena de concert în 1847. În 1848 pleacă la Weimar unde acceptă postul onorant de *Kapellmeister*, pe care – cu ani înainte – Marele Duce Karl Alexander i-l oferise, și a cărui acceptare a fost, până atunci, exclusă de neîncetatele sale turnee. Weimar i-a oferit, așadar, conducerea muzicală a unei orchestre, o sală de operă și apropierea de un spirit înrudit, cel al Marelui Duce. Noile circumstanțe i-au permis virtuozului pianist să se dedice mai mult compoziției, astfel, în anii care au urmat la Weimar, a compus multe dintre cele mai bune creații ale sale. Liszt s-a apropiat cu deosebire de spiritul lui Johann Sebastian Bach (care locuise și lucrase în Weimar cu mai bine de un secol în urmă). Printre primele lucrări produse de Liszt la Weimar s-au numărat transcripții pentru pian a șase dintre *Preludiile* și *Fugile* bachiene pentru orgă. Orientarea axiologică verticală, sentimentul religios a marcat întreaga biografie a lui Liszt. La început – cu nuanțe panteiste – se regăsește în muzica unora dintre miniaturile *Anilor de peregrinări*, iar în epoca maturității creatoare, va afirma legăturile cu tradiția catolică, dovadă fiind numeroasele creații religioase. Sentimentul de profundă religiozitate este exprimat cu predilecție în creația pentru orgă, instrument căruia îi dedică pagini de înălțătoare frumusețe, cum ar fi: Fantezia

și Fuga *Ad nos, ad salutarem undam*, *Requiem*-ul (1855), Fantezia și Fuga pe tema *B-A-C-H* (1855), *Regina coeli* (1865), *Missa pentru orgă* (1880), *Litanii* sau *Intrade și Fugi*. În creația pentru pian, după ce a compus șirul de *Armonii poetice și religioase*, Liszt a intercalat și câteva piese desprinse din ceremonialul bisericesc, cum ar fi *Aleluia* sau *Ave Maria* (1865).

Dintre lucrările dedicate pianului în genul variațional, amintim *Grande fantaisie sur la clochette de Paganini*, *Reminiscence de Don Juan* (fantezie veritabilă, apropiată de variațiunea parafrază), *Rapsodia spaniolă* (în care folosește tehnica variațiunii *ostinato*, pe o temă de *folia*). *Totentanz* (1849), parafrază după *Dies irae*, este un *concert pentru pian* în formă variațională, iar cunoscuta lucrare simfonică *Les préludes* (al cărei motiv muzical va fi preluat și de César Franck²¹ în *Simfonia* sa) combină ideea muzicii programatice cu aplicarea foarte liberă a tehnicilor variaționale și folosirea *leitmotivului*. Cu siguranță, apropierea de universul ideatic al *Marelui Cantor de la Leipzig* a constituit un far călăuzitor pentru ultimele decenii ale vieții lui Liszt și pentru direcția în care s-a îndreptat componistica sa. „Anna Magdalena Bach ne spune în a sa Cronică a familiei că Johann Sebastian Bach manifesta o inspirație deosebită de câte ori se apleca asupra temei morții și că ea i-a fost un motiv frecvent de gândire. Și fără această mărturie știam că sursele sublimului la Bach sunt meditația morții și nostalgia cerului”²². „În Bach nu există «sentimente», ci numai lumea și Dumnezeu legate printr-o scară de lacrimi...”²³.

Lucrările care urmau să apară în ultimele decenii de creație ale lui Liszt părăsesc predilecția pentru muzica cu program, pentru a face loc unei exprimări mai abstracte, ce va deschide o cale spre muzica radicală din prima jumătate a secolului XX. Odată cu renunțarea – în 1858 – la postul din Weimar, nu a mai ocupat nici o poziție publică și vicisitudinile care urmau să marcheze viața lui Liszt au trasat contururi mai adânci în exprimarea sa componistică. Fiul său, Daniel, a murit în anul 1859, provocând sentimentul de vinovăție al tatălui care a petrecut prea puțin timp alături de copiii săi (Daniel, Blandine și Cosima), în anii de glorie când străbătea Europa concertând. Cea mai devastatoare lovitură a suferit-o, fără îndoială, la moartea fiicei sale, Blandine, în data de 11 septembrie 1862. Aceste tragice evenimente au declanșat un *răspuns* necesar, o exprimare muzicală a agoniei și a plânsului său sufletesc.

Izvorul muzical al lucrării analizate aici l-a constituit primul cor al cantatei bachiene *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*, BWV 12 (1714)²⁴. Aceeași linie de bas descendentă este regăsită și în *Crucifixus* din *Marea Missă în si minor* (capodopera variațiunilor pe *basso ostinato*).

²¹ „Principiul transformărilor ciclice ale unei teme a fost adus la apogeu de Franck, tehnica ciclică generează unitatea acestei nepuizabile varietăți – unitatea în varietate”. Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*, București, Editura Muzicală, 1980, p. 36.

²² Emil Cioran, *Cioran și muzica*, București, Humanitas, 1996, p. 70.

²³ *Ibidem*, p. 111.

²⁴ Textul complet al corului este „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, Angst und Not, Sind der Christen Tränenbrot, Die das Zeichen Jesu tragen” („Lacrimi, tânguire, griji, teamă, chinul și apăsarea sunt pâinea amară a creștinilor care poartă

Mersul treptat cromatic în intervalul de cvartă perfectă este cunoscut ca *passus duriusculus*, iar direcția tonală (tonică-dominantă) identifică această figură melodică drept *lamentabaß*.

În anul 1859 Liszt a compus pe această temă un *Preludiu* pentru pian solo, iar la pierderea fiicei sale, în 1862, a extins această preludiu la un întreg set variațional. În anul următor, Liszt va transcrie și pentru orgă această lucrare. Valoarea lucrării constă atât în realizarea sa muzicală (cu aspectele, poate, experimentale), cât și în substratul religios, cu implicațiile sale psihologice. „Pentru mine, aceasta este una dintre cele mai emoționante capodopere ale sale. Statura versiunii originale pentru pian – atât de mult superioară versiunii ulterioare pentru orgă – este evidențiată de dedicația pentru Anton Rubinstein, celălalt geniu pianistic al secolului”²⁵.

Analizând tratarea tematică, lucrarea poate fi împărțită în trei secțiuni ample, precedate de o introducere: o vastă secțiune variațională bazată pe o *passacaglia*, urmată (începând cu m. 210) de un *recitativ* care – după reiterarea *passacagliei* – va conduce spre un *coral* (din m. 324).

Segmentul formal cel mai elaborat din punct de vedere variațional este cel dedicat *passacagliei*. În cadrul acestuia, o sugestie în privința segmentării provine din indicațiile agogice ale compozitorului (*Quasi allegro* – m. 103, *Animato* – m. 158, *L'istesso tempo* – m. 167, *Allegro* – m. 175). Aceste repere nu coincid însă totdeauna cu momentele de demarcație clară fiind determinate de schimbarea unui parametru – structura ritmică, metrul, dinamica. Un indiciu în relevarea posibilelor articulări îl constituie extinderea pe alocuri a cadenței temei, prelungirea acesteia – spre exemplu în m. 49-50, 91-94, intrarea în *stretto* din m. 113, secvențele cromatice din m. 117-124, m. 166. Coordonata dinamică, precum și diferențele de scriitură pianistică pot diferenția două mari secțiuni: până în măsura 166 se desfășoară variațiuni stricte, ornamentale, iar din măsura 167 va predomina elementul de virtuositate.

Ca în multe alte cazuri, lucrarea debutează cu o introducere improvizatorică ce acoperă primele 17 măsuri. Acorduri în *ff* la mâna dreaptă sunt dublate de octavele *pesante* ale mâinii stângi²⁶. Profilul melodic al Temei se află deja la sopran, dar nu este evident, mersul contrar al mâinilor și rezolvarea armonică fiind în prim-plan. În măsura 9 este iterată structura ritmică a Temei, în octave accentuate, iar în măsura 18 debutează *passacaglia* (tonalitatea *fa* minor). Deși exprimarea muzicală adoptă această formă, tratarea motivului este departe de orice stereotip. Liszt contracarează ideea de repetitivitate așternând deasupra Temei din bas melodii infinite, estompându-i marginile și, unde a găsit potrivit, extinzându-i cadența finală. Tema este anacruizică și are o întindere de patru măsuri; va fi deseori disimulată, prinsă în contextul individual al

semnele lui Iisus”), Alfred Brendel consideră că în ópusul lui Liszt o gamă foarte vastă de suferință umană este sugerată cu o concentrare aproape austeră. Alfred Brendel, *On Music. Collected Essays*, London, JR Books, Aurum, 2007, p. 243.

²⁵ *Idem*.

²⁶ Alfred Brendel afirmă că începutul lucrării lui Liszt amintește numele Blandine, însă nu argumentează și nu dezvoltă ideea. Cf. Alfred Brendel, *op. cit.*, p. 234.

unei/unor variațiuni. Până la măsura 203 (care prezintă un moment deosebit, la finalul acestei vaste secțiuni) se succed 42 de expuneri ale motivului, în amplificare dinamică și, începând cu *Animato* (m. 158), cu un mare grad de virtuozitate. Observăm un procedeu componistic: în mod constant, variațiunile se grupează în perechi, potrivit fie unei anumite tratări polifonice, unei distribuii alternative la cele două mâini a elementelor variaționale, fie – cel mai adesea – valurilor succesive de acumulare și disipare dinamică, ce sugerează relaționarea antecedent-consecvent. Cea de-a doua expunere din asemenea perechi întărește sensul celei dintâi, fie prin amplificare, sau prin variere (inversare).

Primele opt expuneri păstrează intactă linia de bas, adăugând fiecare discret elemente contrapunctice. Nuanța acestei secțiuni este *p*. Caracterul inherent figurii melodice *descensio* este exprimat de la început prin indicația *dolente*. De altfel, compozitorul este generos cu termenii expresivi ce marchează fidel – după cum vom vedea – evoluția stărilor sufletești: de la durere și angoasă, la agitație pasionată și la seninătatea plină de speranță a finalului. În *Passacaglia* întâlnim termenii: *dolente*, *espressivo* (*sempre un poco espressivo, molto*), *sotto voce*, *legatissimo*, *rinforzando*, *smorz.*, *ben in tempo*, *flebile*, *piangendo*, *appassionato*, *plintivo*, *molto agitato*, *tempestuoso*, *sempre avvivando*. Prima expunere, la două voci, subliniază simplu intrările tematice. Expunerea a doua introduce și o voce mediană, alto. Expunerea a treia variază articulația (basul este *staccato legato*) și ritmul (introduce sincopa). Cea de-a patra expunere subliniază *espressivo* conturul cromatic descendent al sopranului. Din măsura 33 este introdus mersul paralel în sexte al vocilor superioare, sopranul atinge cea mai înaltă notă melodică în măsura 37. Din măsura 38 sextele sunt evidențiate prin pauza de optime, urmată de accentuarea sincopelor. Ultimele două expuneri tematice din acest prim fragment prezintă un profil melodic pronunțat – ascendent la sopran, respectiv descendent, la alto.

Măsura 51 marchează o primă augmentare dinamică – *quasi f* –, iar scriitura anacruizică este marcată de octavele mâinii stângi, în dialog cu acordurile decise ale mâinii drepte. Din măsura 55, articularea diferită (*staccato*) subliniază mișcarea contrapunctică a mâinilor. Gruparea în perechi a variațiunilor, complementaritatea acestora (de factură melodică, tip *proposta – risposta*) este evidentă în următoarele patru expuneri. Trist, cu jale, duios, plângător – sunt cuvintele asociate²⁷ termenului *flebile*, indicat de Liszt în măsura 59 și regăsit în expresia liniei sopranului – insistența acumulativă pe prima notă (repetată) a unei figuri de suspin (*bombus + suspiratio*). Complementaritatea melodică cu expunerea următoare se observă în schimbarea sensului primelor note ale acestei figuri, prezentate în acordurile mâinii drepte, începând cu măsura 63. Linia basului, precum și cadențarea armonică finală sunt ușor alterate în aceste două expuneri. Din măsura 67 (ce

²⁷ Cf. Victor Giuleanu, Victor Iușceanu, *Tratat de teoria muzicii*, vol. II, București, Editura Muzicală, 1962, p. 759.

poartă indicația sugestivă *piangendo*), tenorul și basul se alătură structurii ritmice precedente, repetând insistența melodică, în timp ce vocile superioare comprimă conturul melodic descendent, ce va fi continuu preluat de voci/perechi de voci, până la măsura 83. Din măsura 71 (*espressivo*) aceleași voci superioare, în octavă, evoluează melodic în evantai, prin lărgirea intervalelor, în timp ce coborârea cromatică a expunerii precedente este preluată de către tenor. Acest model melodic este urmat și de alte două expuneri (a 15-a și a 16-a), *molto legato e poco a poco rinf.* În măsura 75, Tema trece la sopran și octavele cromatice se află între bas și alto, toate vocile descriu o traiectorie descendentă și sunt îmbogățite cu cromatisme. Din măsura 79, octavele sunt preluate de mâna stângă (tenor-bas), iar mersul contrar în nuanța *f* al perechilor de voci (și al mâinilor) conferă discursului muzical virtuozitatea, care se va amplifica în continuare. Accentele și mersul descendent al mâinii stângi confirmă identitatea tematică însă Tema propriu-zisă se pierde în cromatizarea acordică intensă. Scriitura acordică, căreia i se adaugă salturi, este menținută și în expunerile următoare (a 17-a și a 18-a), în care Tema poate fi recunoscută la sopran (m. 83), respectiv la bas (m. 87). *Diminuendo*-ul măsurii 90 este susținut și de indicația *sotto voce* din măsurile „adiționale” 91-94 din variațiunea următoare.

Începând cu măsura 95 este variat ritmul, prin introducerea subdiviziunii ternare. Aceasta va domina o secțiune ce durează până la măsura 125, secțiune care descrie un arc dinamic și agogic al cărui punct maxim este atins în măsura 111 (indicațiile semnaleză: m. 95 – *poco a poco accel.*, m. 91 – *più cresc.*, m. 107 – *sempre f*, iar în m. 115 – *dim. e poco rallent.*). Din nou, se formează perechi de variațiuni. Expunerile nr. 19 și 20 prezintă Tema în acordurile accentuate ale mâinii drepte, acompaniată de *trioletele* în octave la mâna stângă. Introducerea octavelor adaugă dramatism secvenței melodice relativ simple introduse în măsura 95. Un ușor conflict metric potențează de la început atât varierea ritmică, cât și pregnanța Temei, aflată la sopran: doar între măsurile 95-97 mâna dreaptă păstrează diviziunea binară. Expunerile 21 și 22 inversează planurile sonore – octavele sunt preluate de mâna dreaptă, iar acordurile tematice de mâna stângă. Se observă o diferență și în tratarea *trioletelor*: dacă între măsurile 95-102 grupurile ternare erau întrerupte de pauză, concomitent cu accentele interioare ale Temei, începând cu măsura 103 pauza intervine doar între cele două expuneri tematice, permițând, astfel, o desfășurare cromatică mai extinsă și un arc melodic bine profilat al octavelor (în plus, a doua secvență de *triole* – din m. 107 – începe la o octavă superioară față de precedentă, acumulând tensiune). Indicația *Quasi allegro* (m. 103) nu desemnează un tempo nou, ci mai degrabă confirmă tendința motrică a succesiunii de *triolete*, aflată în desfășurare.

Indicația *appassionato* din măsura 111 marchează culminația (de natură dinamică) acestei secțiuni. Intrarea tematică a tenorului este urmată în măsura 113 de o intrare în *stretto* a sopranului, iar profilul melodic al Temei se încheie surprinzător cu sensibila dominantei (*si* becar, pe care îl

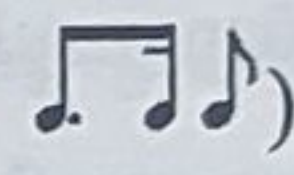
întâlnim în trecere și în m. 41). Ascensiunea cromatică ascendentă a mâinii stângi din măsurile 16-17, împreună cu finalul alterat al Temei creează, astfel, o serie de acorduri micșorate, interogative. Măsurile 117-124 realizează tranziția către secțiunea următoare: secvențe cromatice modulatorii de câte 2 măsuri, caracterizate de profilul melodic (de tip întrebare-răspuns) al *trioletelor* mâinii drepte.

În măsura 125, odată cu revenirea ritmului binar și din nou în caracterul *lamento*-ului, sugerat de expresia *plintivo*, basul reia expunerea tematică. Se păstrează structura acordurilor micșorate, iar sopranul insistă pe *seufzermotiv*. Din măsura 129, întregul discurs se repetă la octava superioară. Din înălțimea celestă coboară apoi (într-un minim dinamic, *pp*) alternativ la cele două mâini – *dulci* arpegii cu septimă, a căror succesiune este dictată de notele Temei; aceasta este cea de-a 27-a expunere tematică. În cea cu numărul 28, arpeggiile își inversează sensul, descriind o traiectorie ascendentă sinuoasă până în registrul din care au pornit în măsura 133. Cadența fiecărei reiterări alătură din nou mâinile – la măsura 136 în octave, iar la măsura 140, într-o figură ritmică cruzică ce va fi cursiv preluată de către următoarele două expuneri, la *întâlnirea* indicației *poco espress*. Aceste expuneri (nr. 31, 32) descriu un gest descendent unitar – Tema din bas parcurge din nou cele două octave acoperite în variațiunile anterioare. Din măsura 145 este individualizat răspunsul sopranului de pe primul timp. Următoarele două reiterări precipită ritmic dialogul vocilor într-un flux alternativ continuu de șaisprezecimi, în care Tema este recunoscută la tenor (m. 149-152), respectiv la sopran (m. 153-157). Nuanța rămâne *p* și articulația *legato molto*. Măsura 158 (*Animato*), în nuanța *ff*, anticipă o vastă secțiune centrală, de o manifestare tehnică deosebit de extrovertită și de strălucitoare, a cărei înverșunare și al cărei dramatism va fi susținut fără întrerupere până la măsura 202. Reiterările tematice complementare continuă. Cea de-a 33-a și cea de-a 34-a aduc Tema în octave, la mâna stângă (din m. 158 – frântă, din m. 162 – concomitente), în timp ce mâna dreaptă expune octavele în tiparul ritmic început la măsura 141. O măsură suplimentară, cu acorduri cromatice (m. 166) acumulează energie pentru secțiunea următoare.

Măsura 167 (indicația *L'istesso tempo*) marchează o schimbare metrică – măsura ternară devine măsură binară (C). Noul cadru metric a fost considerat probabil mai potrivit pentru a cuprinde desfășurările de bravură pianistică ce urmează. Un element de virtuozitate este introdus aici – gama cromatică ascendentă de *sextolate* în *crescendo*, de pe ultimii doi timpi. În pofida indicației din măsura 167 (în fapt, datorită acesteia, și a păstrării pulsației de pătrime), o ușoară dilatare agogică se face *simțită* prin simpla augmentare metrică; este perceput un amplu suflu binar, dacă vom considera măsura de 4/4 comprimată în două gesturi muzicale – acordurile urmate de gama cromatică. Trei astfel de secvențe, în *ff*, concluzionează cu o măsură cu piloni acordici.

Expunerea următoare prezintă gama cromatică frântă în octave consecutive ale ambelor mâini și prezintă aceleași trei secvențe ce se încheie cu acorduri ample. Măsura 175 marchează o

evoluție agogică, prin noul tempo, *Allegro*. Ambele mâini desfășoară alert arpegii (dintre care majoritatea sunt micșorate cu septimă), în nuanța *ff*. Mâna stângă *oscilează* în octava în care pornesc figurile arpegiate, purtând și Tema, în timp ce mâna dreaptă descrie o curbă (ascendent-descendentă) mai amplă, ce acoperă trei octave. Expunerea pereche, cu numărul 38 (*molto agitato e sempre ff*) inversează rolurile – mâna dreaptă rămâne cu mișcarea acordică în aceeași octavă, separând figurile de *sextolet* cu o pauză la începutul fiecăreia, iar mâna stângă expune arpegiiile micșorate în octave, în optimi marcate motric. Expunerea este prelungită cu o măsură, nu cadențează pe tonica *do*, ci insistă pe arpegiiile micșorate, prelungind, astfel, tensiunea armonică (susținută și de acordurile repetate în șaisprezecimi, ale mâinii drepte, m. 181-183).

Următoarea pereche tematică (expunerile cu numerele 39 – din m. 183, respectiv 40 – din m. 187) prezintă un nou tipar ritmic, un dialog între cele două mâini (intervale la mâna stângă, acorduri la mâna dreaptă), în formule a câte două șaisprezecimi alerte, cu indicațiile *tempestuoso* și *sempre avvivando*. Notele tematice sunt disimulate în acordurile cromatice, fiind recunoscute alternativ la bas și la alto. Ca și până acum, secvența complementară amplifică efectul primei, aici prin introducerea octavelor la mâna stângă. Următoarele două expuneri îmbrățișează aceeași structură cu cele care încep din măsura 167, creând un efect de ramă, încadrând această secțiune de bravură tehnică: trei secvențe construite similar, urmate de o formulă cadențială ritmică (aici ). Modelul este cel din măsurile 191-192: trei acorduri accentuate (primele 2, în valori de optime urmate de pauză de optime, al treilea – pătrime), ce poartă notele temei, lansează o tiradă arpegială în treizecidoimi. Primele figuri arpegiale sunt ascendente, cele din expunerea următoare sunt în sens contrar – descendente. Iterările tematice sunt ușor augmentate față de cele anterioare datorită celei de-a treia secvențe, a cărei desfășurare arpegială este prelungită cu 2 timpi, pentru a putea descrie o curbă mai largă (m. 195 sens ascendent-descendent, m. 200, 201 – sens descendent-ascendent).

Scurta secțiune ce se desfășoară între măsurile 202-210 (*f molto espress.*) realizează tranziția către recitativ și ne relevă îndrăzneala și – poate – caracterul vizionar al componisticii lui Liszt. Acest prim pasaj preia din Tema *passacagliei* doar ethosul *katabasis*-ului și începutul anacruhic, iar efectul muzical subminează ușor funcționalitatea tonală. Liszt suprapune o gamă cromatică descendentă completă în optimi (în octave între sopran și tenor), pe întinderea a două octave, cu o altă gamă hexatonică, în terțe și în pătrimi (bas și alto); acordurile paralele rezultate pot fi considerate mărite²⁸,

²⁸ Acordul de septimă micșorată și trisonul mărit fuseseră utilizate de diverși compozitori din vremea lui Liszt, încă înainte de jumătatea secolului al XIX-lea, o folosire îndrăzneală a acordurilor mărite în *Studiul în Lab* major al lui Chopin (din *Trois Nouvelles Études*, 1839) este doar un exemplu; abordările armonice ale lui Liszt sunt incontestabil mai îndrăznețe și incomparabile cu ale altor contemporani de-ai săi. Aparent, a descoperit emblematicul „acord Tristan” (folosit în liedul *Ich möchte hingehen*) înainte de Wagner (cercetări recente au identificat însă și alte cazuri de utilizare, anterioare, cum ar fi în *op. 68* a lui Chopin, sau în lucrări ale lui Beethoven sau Spohr). Asemenea, s-a considerat că Liszt prefigurează impresionismul în piesa *Nuages gris* (1881) și că în *Valse oubliée* (1881) anunță stilul expresionist al lui Scriabin.

fiecare cu apogiatură, sau minore, cu notă de pasaj. Concizia și, totodată, densitatea acestui pasaj atrage atenția asupra particularităților armonice din limbajul lui Liszt, asupra cărora vom reveni. La sfârșitul celei de-a doua octave cromatice, discursul cadențează prin augmentarea valorilor, prin ritmul sincopat accentuat și prin întârzierea armonică a cromatismelor (repetarea enarmonică a notei *sol#*). Acești doi timpi contrabalansează căderea armonică, *așezând* fraza pe tonica *fa*. Măsura 206 repetă această desfășurare, mai jos cu o octavă față de măsura 203. O scurtă problematizare ar putea fi sensul metric al acestui pasaj. Evident, pulsația dominantă este cea de pătrime, și gama cromatică continuă descendentă are un suflu unitar, care dobândește un plus de greutate doar la finalul celor două octave. Deși măsura rămâne binară, gama cromatică poate sugera o grupare ternară. Ultimii doi timpi ai expunerilor (din m. 205, respectiv 209), însă sugerează posibilitatea existenței unei pulsații superioare, cea de doime, ce se poate afla la finalul unei măsuri binare sau ternare (3/2, 4/2). Astfel, putem imagina posibile împărțiri metrice ale acestui material muzical.

Ex. 1 (m. 202-204)

Măsurile 209-214 (*imitando*) preiau reciproc fragmente descendente cromatice. Între măsurile 211-212 intervine un salt de sextă mică ascendentă (cunoscut și ca *exclamatio*), ce punctează o culminație melodică. Ultimele patru măsuri din această secțiune pregătesc deja tempo-ul care va urma – *Lento*. Augmentarea ritmică și pauzele introduse între notele tetracordului cromatic îi conferă acestuia caracterul grav, iar pauza generală prelungită de *coroană* (subliniată textual – *lunga Pausa*) punctează un moment de reflecție interioară.

Lento. Recitativo. Fervența virtuoizistică și densitatea desfășurării *passacagliei* își găsesc opusul în rarefierea acestui recitativ. Putem împărți recitativul în două zone expresive clare, prima – între măsurile 217-230, cea de-a doua, măsurile 231-246. Între recitativ și coral intervine o ultimă secțiune de *passacaglie*, măsurile 247-323. Termenul expresiv al primei secțiuni a recitativului este *lagrimoso*, al celei următoare este *dolce piangendo* și cel de la începutul secțiunii care conduce spre coral – *sotto voce gemendo*. Dispunerea acestor stări sugerează o anumită regie în privința încărcăturii emoționale. Primul termen este un atribut al exprimării, cu rol sugestiv, de capacitate în direcția acțiunii evocate de al doilea (care este verb), foarte plastic, și de al treilea termen, care va

închide tonul *lamento*-ului pentru a pregăti dramatismul ultimei reveniri a *passacagliei*. De asemenea, indicațiile agogice marchează o accelerare: recitativul începe *Lento*, măsura 230 are indicația *Quasi andante, un poco mosso*, iar din măsura 247 tempo-ul este *Quasi allegro moderato*. Caracterul liber specific recitativului este oglindit și în structura metrică, ce alătură alternativ măsuri de 5/4, 6/4, 12/4 cu 4/4. Pulsația este augmentată prin stabilirea măsurii de 3/2 începând cu măsura 231.

Ex. 2 (m. 217-224)



Cele două fraze ale primei secțiuni sunt construite similar: o voce expune motivul tânguitor, cealaltă răspunde cu intervale sau acorduri descendente, iar fraza a doua inversează rolurile vocilor. Prima perioadă acoperă 8 măsuri și poartă motivul la mâna dreaptă, încheiat de răspunsul în terțe al mâinii stângi. Este desăvârșită măiestria construcției armonice a acestui recitativ și felul în care aceasta determină trăirile afective. Remarcăm, astfel, o serie de aspecte relevante în direcția substratului filozofic al lucrării sau al sensului pe care îl va imprima compozitorul finalului lucrării: deși motivul recitativului este descendent, fiecare apariție a acestuia câștigă un semiton ascendent, timpi de „expunere” măriți (măsurile se augmentează), note suplimentare expresive, iar cea de-a treia iterare are sens ascendent. Cea de-a doua frază pornește (în m. 225 cu *aufakt*) cu două octave mai jos decât prima însă răspunsul mâinii drepte – în acorduri micșorate – este mai consistent. Construcția motivului accentuează caracteristici armonice observate și până acum de-a lungul lucrării. Profilul melodic alătură două gesturi descendente pe intervalul de cvintă micșorată (intervalul cel mai instabil – prin natura sa – din sistemul tonal și cu ethosul cel mai incert), a căror alăturare sugerează un acord de septimă micșorat. Dar, din nou, dacă prima expunere orientează descendent septima (și cadențează în tonalitatea *fa* minor), ultima expunere (m. 229) lansează ascendent acordul micșorat, până la un *sol* de pe care va porni următoarea secțiune. Este remarcabilă și conducerea vocii care răspunde; aceasta coboară în terțe mici și – printr-un joc armonic – încheie cu o terță mare. Suprapunerea atent condusă a celor două planuri creează o octavă micșorată într-un moment cu totul deosebit (m. 223) – un acord major-minor (ce face trimitere la o tipologie acordică regăsită relativ frecvent la Liszt, definită de teoreticianul Ernő

Lendvai ca *acorduri alfa*). Simultaneitatea celor două moduri tonale este sugerată în profilul melodic, la măsura 221.

Măsura 229 introduce un motiv înrudit Temei *passacagliei*, construit pe o celulă tematică (motivică)²⁹ descendentă (image dinamizată ritmic a răspunsului vocii complementare din secțiunea anterioară), care va fi tratat contrapunctic. Motivul este expus alternativ la cele două mâini, are o direcție tonală incertă, dar o structură ritmică distinctă – trei figuri ritmice, dintre care cea de-a treia este prelungită cu o optine, augmentarea fiind subliniată și prin articulație (pătrimea vocii complementare, cu rol conjunct în articulare, este *tenuto*, are linie de susținere); această cadență, această așezare a motivului amintește de secțiunea tranzitorie (din m. 203), aici pulsația este de la început cea de doime (m. 231 – 3/2). Expunerile motivului descendent vor *escalada* către o culminație și – din nou – se observă o anumită simetrie: o primă expunere a motivului cu nota *fa*, iar răspunsul vocii complementare începe cu nota *sol*. *Proposta* și *risposta* sunt repetate pe aceleași sunete, dar finalul răspunsului modulează pe *sol*, astfel că următoarele două perechi de expuneri motivice (din m. 235) sunt repetate pe notele *la* respectiv *si*. Începând din măsura 239 motivul este expus o singură dată, începând de pe notele *do*, *re*, *do#*, *si*, *la* respectiv *sol*, iar finalul augmentat al motivului este încredințat vocii complementare. Primele două expuneri (la mâna stângă) tensionează ascensiunea până la culminația melodică *do#* (m. 241), de unde mâna dreaptă coboară cu fiecare expunere, conducând discursul muzical în această manieră spre secțiunea următoare.

Ex. 3 (m. 245-255)



Următoarea secțiune, *Quasi allegro moderato* (m. 247) reprezintă o ultimă izbucnire a *passacagliei*. Conștientizăm aici un aspect al lucrării – tratarea materialului tematic și, mai cu seamă, diversitatea tehnicilor variaționale aplicate conferă compoziției caracterul de fantezie, evidențiat și în macro-structura formală. Din măsura 247 se remarcă dinamizarea metrică (pulsația

²⁹ Motivul inițial al *passacagliei* determină un sens general al variațiunilor – coborârea cromatică *descensio*, *katabasis*. Din acest punct de vedere, toate unitățile motivice întâlnite pe parcurs pot fi considerate ca aparținând unei clase de motive generată de acesta, cum este și scurtul pas cromatic care se constituie aici într-un motiv individualizat pentru tratarea contrapunctică.

de 3/4). Dacă ultimele figuri descendente ale secțiunii precedente (m. 245-246) includ profilul melodic distinct, din măsura 251 este readusă și schema ritmică a motivului *passacaglier*.

Secunda mărită descendentă (*si-lab*) prezintă în această desfășurare semnalizează strategia armonică ce se va revela în măsura 300, prin folosirea imaginii intervalului său complementar³⁰.

O pedală de optimi în bas va coborî în registru din ce în ce mai grav și va susține reexpunerea motivului inițial. La măsura 256 acesta urcă un semiton, iar în măsurile 262-264 este expus în *stretto*. Tenorul adaugă o gamă ascendentă începând cu măsura 265, iar din măsura 273 este evidențiat mersul contrar al perechilor de voci (octave la mâna stângă și acorduri la mâna dreaptă). În măsura 288 motivul este expus în tonalitatea dominantei. Începând cu măsura 300, mâna stângă va expune *marcatissimo* un traseu melodic puternic conturat – un salt ascendent de septimă micșorată (interval cunoscut în contextul muzicii tonale ca *saltus duriusculus*), urmat de un *descensio* cromatic până la sensibila *mi*, de pe care a pornit saltul.

Ex. 4 (m. 300-303)



Tensiunea saltului de septimă este ideal susținută de tiparul ritmic; acest bas răscolitor, împreună cu acordurile în ascensiune registrală ale mâinii drepte, conduce spre culminația întregii lucrări – un strigăt patetic, semnalat de maximul dinamic *fff* (m. 312-314) – acorduri de septimă micșorată pe sensibila *mi* (sau, considerând și acordul precedent, acorduri de nonă de dominantă, eliptice de fundamentală).

Ex. 5 (m. 310-314)



Măsurile 319-323 realizează o punte deosebit de sensibilă către apariția secțiunii de coral. Măsura 319 reprezintă o scurtă și expresivă cadență; optimile egale (cu indicația *non presto*) realizează o figurație armonică marcată de aceleași arpegii micșorate, în ascensiune către culminația *mib*, cu o coborâre mai pronunțat cromatizată (cu indicația *dim. e rall.*). Măsurile 320-323 ne ilustrează din nou înțelegerea profundă a autorului asupra tensiunilor, a umbrelor și a luminilor

³⁰ O privire pur speculativă asupra acestui interval l-ar putea identifica cu primele litere ale numelui Blandine – B (și, în notația literală), respectiv LA (în notația silabică).

exprimării tonale. Pătrimi *legato* în două gesturi muzicale a câte două măsuri, separate de pauze expresive (*coroană*) realizează un mers treptat cromatic în intervale de cvartă micșorată. Acest interval cromatic (enunțat de două ori) își păstrează încărcătura gravă afirmată până în acest moment, dar sensul lui ascendent, minimul dinamic (*pp*) și indicațiile *riten.*, *più riten.* e *perdendo* creează o stare de așteptare. Ca și în cantata bachiană ce i-a servit drept inspirație, variațiunile lui Liszt încheie cu afirmarea speranței, cu ideea izbăvirii de suferință; ambele lucrări concluzionează prin coralul *Was Gott tut, das ist wohlgetan*.

Ex. 6 (m. 1-4)

Vers 4.
CHORAL. (Melodie: „Was Gott tut, das ist wohlgetan“)

Soprano.
Flauto traverso in A²,
Oboe d'amore, Corno, Violino I.
col Soprano.

Alto.
Violino II. col' Alto.

Tenore.
Viola col Tenore.

Basso.

Continuo.

Tensiunea funcțională creată în măsura 312 cere cu necesitate rezolvarea pe tonica *fa*, măsurile 320-323 creează elevarea necesară însă culoarea omonimei majore este cea pe seama căreia – în mare măsură – poate fi pusă realizarea *transfigurării* acestei lucrări, a *sublimării* limbajului său armonic.

Ex. 7 (m. 324-327)

Choral.
Lento.

Was Gott tut, das ist wohl - ge - tan, da - bei will ich ver - blei - ben. Es

„Prin juxtapunerea cromatismului sumbru (care simbolizează suferință și nesiguranță) și a melodiei și armoniei de factură pur diatonică (care reprezintă certitudinea credinței), Liszt ne duce într-o sferă a propriilor sale convingeri religioase”³¹. Prin expunerea sa pură (vocile se adaugă treptat), coralul pare a descinde din înălțimi celeste.

„Ne amintim de începutul oratoriului *Creațiunea* de Haydn, unde haosul și lumina se succed într-o manieră asemănătoare. În lucrarea lui Liszt, lumina se identifică odată cu apariția coralului,

³¹ Alfred Brendel, *op. cit.*, p. 234.

care de asemenea încheie și cantata lui Bach. Liszt reușește să ofere alinare fără nici o urmă de trivialitate: începutul coralului este un miracol de tandrețe”³². Înțelegerea profundă de către compozitor a stilurilor muzicale și, mai ales, a manifestărilor armonice și contrapunctice transpare, în special, din opera lui Bach. Este poate momentul să subliniem atenția pe care Liszt a acordat-o lucrărilor altor maeștri din vechime; numeroasele transcrieri și aranjamente din creația sa nu trebuie privite doar ca simple adaptări și rearmonizări ale materialului tematic al altor compozitori, ci ca un omagiu, adus de Liszt, spiritului și artei acestora și ca o dorință sinceră de a le populariza muzica și de a o face din nou apreciată.

În măsurile 324-338 se desfășoară o structură muzicală limpede, al cărei efect este unul de elevare, de esențializare a trăirilor. Forma este identică cu cea a coralului bachian. Două perioade compun această expunere: prima – între m. 324-331, cu o frază de 4 măsuri, repetată în contrast dinamic (*ff*) și timbral (acorduri mai consistente, arpegiate, cu *apogiaturi*); cea de-a doua perioadă – 6 măsuri, cu inflexiuni modulatorii. Din măsura 338 se desfășoară o secțiune concluzivă (*coda*), în care este amintită Tema *passacagliei* și discursul muzical cadentează generos în tonalitatea *Fa* major.

La momentul tranziției către recitativ am subliniat latura avangardistă a componisticii lui Liszt. Un nou exemplu în acest sens ne este oferit între măsurile 342-346.

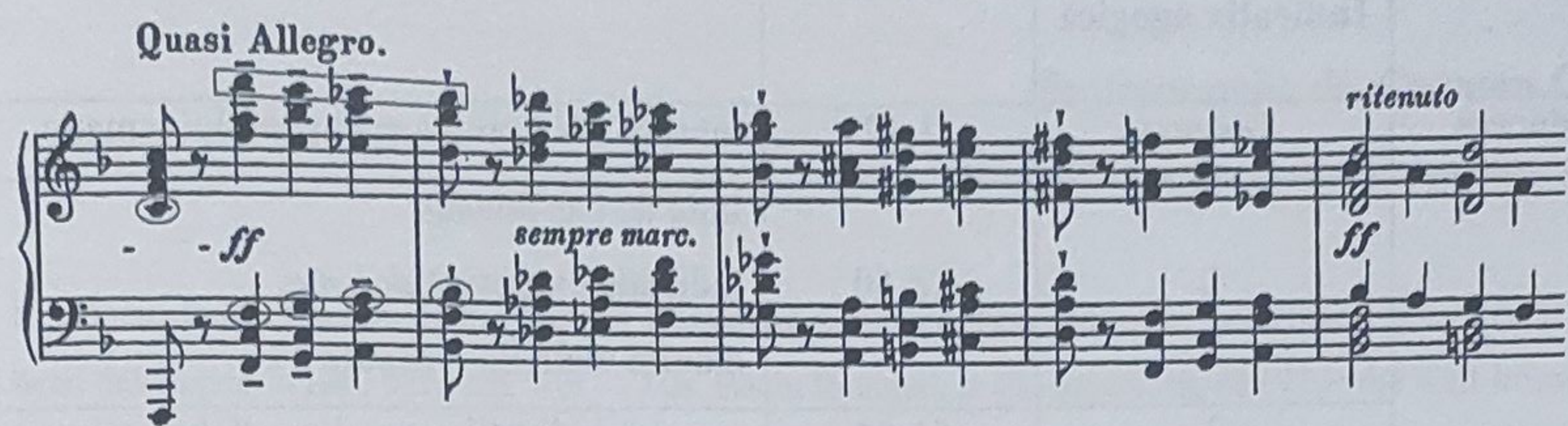
Înainte de a insista asupra acestuia, deschidem o scurtă paranteză cu privire la cele afirmate anterior. Primul lucru care frapează în pasajele amintite îl constituie folosirea dezinvoltă a gamei cromatice complete, aspect care poate atrage cu ușurință afirmația că Liszt a avut o viziune asupra dezvoltării limbajului muzical, în speță asupra apariției dodecafonismului și a atonalismului. Lucrurile pot fi nuanțate, dacă vom considera și alte aspecte. Liszt era familiarizat cu orizontul filozofic al marelui teoretician al istoriei muzicii, François-Joseph Fétis, și se poate specula cu privire la influența pe care acesta a avut-o asupra lui, cu precădere la înțelegerea naturii tonale a muzicii. Astfel, Liszt a putut discerne cu claritate natura schimbărilor din muzica timpului său (vocabularul armonic și lărgirea relațiilor inter-tonale), considerată de Fétis *ordre pluritonique*³³, în relație cu cea a perioadelor precedente (dintre care prima – *ordre unitonique*, urmată de *ordre transitonique* din perioadele barocă și clasică), dar și în perspectiva unei muzici pe care Fétis o numea *ordre omnitonique*. Cromatizarea intensă, enarmonia, modulația constantă pot conduce la o muzică în care sensul tonal și armonic devine imperceptibil sonor și nesușținut conceptual, o muzică în declin istoric, considerată de Fétis „senzuală, decadentă și primejdioasă”. Resursele totalului cromatic i-au oferit, probabil, lui Liszt revelația unei muzici folosite liber, fără cel mai mic gest relațional, o coexistență (sincronă sau succesivă) a tuturor tonalităților, o muzică *pantonală*, așa

³² *Ibidem*, p. 243.

³³ Informațiile cu privire la teoria lui Fétis sunt preluate din *The Cambridge History of Western Music Theory* (edited by Thomas Christensen), pp. 745-748.

cum o numea Arnold Schoenberg (termen preferat de acesta celui de *atonală*, cu care muzica sa a fost identificată unanim).

Ex. 8 (m. 342-346)



Revenind la măsura 342, observăm – din nou – o gamă cromatică completă descendentă (la sopran, în acordurile mâinii drepte), care este acum împărțită în trei secvențe a câte patru note cu orientări tonale diferite. Mersul contrar al vocilor creează acorduri ce stabilesc la fiecare secvență relația tonică-dominantă, iar segmentarea simetrică a gamei cromatice creează o coborâre a secvențelor în terțe mari, ce alcătuiesc un ipotetic acord mărit (dacă vom considera enarmonia *reb* = *do#*) descendent până la cea de-a patra secvență, care revine pe tonica *fa*. Armonizarea aceasta nu este întâmplătoare, întrucât suprapune esențele motivice (al *passacagliei* și al *coralului*) – coborârea cromatică, respectiv tetracordul major ascendent. În încheierea analizei, structura formală poate fi sintetizată în tabelul prezentat în anexă.

„În abordarea superbelor variațiuni ale lui Liszt pe motivul bachian *Weinen, Klagen Sorgen, Sagen*, interpretul ar trebui să facă muzica să plângă, să se tânguiască, să se frământa și să dispere fără a urla sau a-și clănțani dinții și, în încheierea lucrării, fie că este credincios sau nu, să fie capabil a dovedi certitudinea credinței fără a produce un gest eronat”³⁴.

BIBLIOGRAFIE

- BRENDEL, Alfred – *On Music. Collected Essays*, London, JR Books, 2007
- BUGHICI, Dumitru – *Dicționar de forme și genuri muzicale*, București, Editura Muzicală, 1978
- CIORAN, Emil – *Cioran și muzica*, București, Editura Humanitas, 1996
- GIULEANU, Victor ; IUȘCEANU, Victor – *Tratat de teoria muzicii*, vol. II, București, Editura Muzicală, 1962
- NICULESCU, Ștefan – *Reflecții despre muzică*, București, Editura Muzicală, 1980
- *** *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, 2002
- *** *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, 1980
- *** *Guide de la musique de piano et de clavecin*, sous la direction de Francous-René Tranchefort, Paris, Fayard, *Les indispensables de la musique*, 1987

³⁴ Alfred Brendel, *op. cit.*, p. 247.

ANEXA

SECȚIUNI	Subsecțiuni/ Indicația agogică	MĂSURILE	CARACTERISTICI
Introducere	<i>Andante</i>	1-17	măsura 8 – introducerea ritmului tematic
PASSACAGLIA	1	18-50	linia de bas intactă, indicația expresivă <i>dolente</i> , maxim melodic - măsura 37
	2	51-94	<i>quasi f</i> , indicații expresive - <i>flebile, piangendo</i>
	3	95-124	introducerea subdiviziunii ritmice ternare, începe gruparea evidentă a iterărilor tematice, maxim dinamic - măsura 111
	4	125-157	indicația expresivă <i>plintivo</i> , minim dinamic - măsura 133
	5 <i>Animato</i>	158-166	contrast dinamic (<i>ff</i>) ce anticipă secțiunea următoare
	6 <i>L'istesso tempo</i>	167-174	schimbare metrică (C), începutul desfășurării virtuozistice
	7 <i>Allegro</i>	175-202	creștere a densității sonore
Tranziție		203-216	pasaj cromatic deosebit, scădere dinamică, anticiparea tempo-ului următor
RECITATIV	<i>Lento. Recitativo</i>	217-229	indicație expresivă – <i>lagrimoso</i> , metru alternativ, două fraze construite similar
	<i>Quasi andante, un poco mosso</i>	230-246	indicație expresivă - <i>dolce piangendo</i> , metru ternar (3/2), motiv tratat contrapunctic culminație melodică - măsura 241
<i>Passacaglia</i>		247-323	dinamizare metrică (3/4), <i>saltus duriusculus</i> măsura 299, culminație dramatică a lucrării - măsura 313
CORAL	Coral	324-337	expunere clară a coralului bachian
	<i>Coda</i>	338- final	secțiune concluzivă, <i>Quasi allegro</i> – pasaj cromatic deosebit

ION BACIU ȘI EPOCA DE AUR A FILARMONICII DIN IAȘI. LUMINI ȘI UMBRE, 1962 – 1986

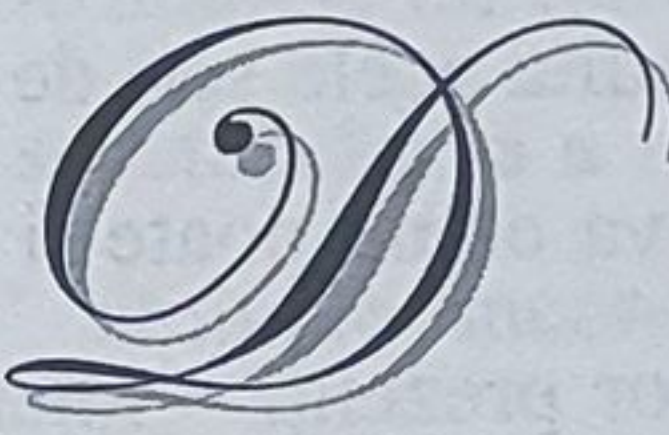
Profesor univ. dr. **Carmen Chelaru**

Universitatea de Arte *George Enescu*, Iași

Abstract: Ion Baciú is the disciple of the famous Romanian composer and conductor Constantin Silvestri. His artistic career has been developed in Iași, between '60s – '80s. Baciú founded, at the beginning of 1970s the well-known Super-Orchestra, bringing together the youngest and best musicians of both the Philharmonic and the Academy of Arts. Baciú and his Super-Orchestra performed in Romania (especially in Bucharest), in Europe, Canada and USA. Among the musical events of this period, the Enescu–Wagner concerts, the opera-concert Oedip and the New Year Concerts remain the most famous. A remembrance of his artistic career and personality couldn't avoid testimonies, interviews, other writings published during his life and after he passed away; this is why we enclosed here a collage of quotes, among others Maestro's will-letter – that should contribute to the spiritual closeness of his unmistakable personality. 'Ion Baciú' period included not only brightness, but also darkness, difficult moments that finally led him to abandon the fight and leave Iași. We evoke here his struggle against self-financing of culture institutions law promulgated in Romania '80s.

Keywords: Ion Baciú, *Super-Orchestra*, Oedip, New Year Concerts

... Și așa singur, izolat, departe,
am început să cred că tot ce a fost la Iași a fost un vis...³⁵

 Despre Ion Baciú s-au spus multe și bune, mai ales de către cei care l-au cunoscut îndeaproape, în perioada petrecută la Iași. Dar și cei (ca semnătura acestor rânduri) care au fost obișnuiții Sălii de concerte din strada *Cuza Vodă* nr. 29 – devenită, din păcate, o frumoasă amintire! – au simțit din plin efectul benefic al prezenței inconfundabile pe care talentatul muzician a imprimat-o în existența instituției de concerte de la Iași. A fost perioada – nu mă sfiesc s-o afirm – cea mai fastă pentru Filarmonica ieșeană! Un sfert de veac de acumulări, de lansări, de evenimente marcante petrecute acasă, în țară și peste hotare; un sfert de veac care a avut însă și umbrele lui. Între altele – durerea noastră, a „următorilor”, de a nu dispune de suficiente înregistrări care să mărturisească celor de azi și mai ales celor de mâine cel puțin o parte din „edificiul” artistic viu al cărui arhitect a fost Ion Baciú. Despre *lumini* și *umbre* din epoca *Ion Baciú* este vorba în textul de față.

„Un dirijor care își domină muzicienii având un calm și o detașare care amintesc de Sergiu Celibidache.” *Le Maine Libre* (Franța), 21 octombrie 1986

³⁵ Fragment din scrisoarea dirijorului, inclusă integral în textul de față.

„Imensă capacitate interpretativă a celor mai dificile partituri (cum este *Oedip*-ul enescian), perfectă siguranță în fața oricărei lucrări simfonice, camerale, concertante, vocal simfonice, de operă sau de balet, din orice epocă, școală sau stil, tehnica sa remarcabilă sau precizia gestului, o execuție transformată în act creator, temperament plin de spontaneitate, autoritate asupra ansamblului orchestral, iată dominantele personalității sale de dirijor”³⁶.



Despre muzicianul Ion Baci, înainte și după!

Dirijorul Ion Baci s-a născut la 21 iulie 1931, la Brăteiu – Mediaș. A studiat la Conservatorul din București, cu dirijorul și compozitorul Constantin Silvestri. După terminarea studiilor în 1955 a activat ca dirijor, timp de opt ani, la Filarmonica din Ploiești. Din anul 1962 a devenit dirijor permanent la Filarmonica de Stat din Iași, iar din 1968 a fost numit și director al acestei instituții.

Timp de un sfert de veac, personalitatea lui Ion Baci s-a identificat cu viața muzicală a Iașului: dirijor și director al Filarmonicii, colaborator la Opera de Stat, profesor și apoi rector (1974-1976) al Academiei de Arte *George Enescu*, nelipsit pe undele postului de Radio Iași, cu vorba ori cu muzica.

Ion Baci a fost un muzician complex, un dirijor irezistibil, o prezență scenică cuceritoare, cu o putere de influențare ieșită din comun. Este suficient să amintim aici antologicele concerte de iarnă, ce au făcut deliciul publicului timp de mai multe stagioni, la hotarul dintre ani, până în decembrie 1986. De atunci au mai fost încercări de a continua sau de a reedita acele seri de neuitat, dar dincolo de programul ori de muzica interpretată, Ion Baci aducea ceva ce nu poate fi învățat, studiat sau memorat. Ceva ce nici măcar n-are nume; o putere asupra celor prezenți – interpreți și spectatori deopotrivă – care constituie de fapt secretul sălilor pline, patru sau șase seri la rând, cu biletele epuizate cu mult timp înainte. De la venirea sa la Iași, istoria muzicală a orașului s-a împărțit în: *înainte, în timpul și după* Ion Baci!

Orice mare șef de orchestră urmărește realizarea unor viziuni interpretative de referință. Ion Baci a fost unul dintre puținii dirijori care s-au preocupat de nașterea, creșterea și consacrarea unui ansamblu artistic. El și-a construit mai întâi instrumentul muzical – și nu unul mediocru, ci un „Stradivarius”³⁷ – apoi a interpretat cu el muzică, într-o manieră imposibil de uitat! Datorită lui Ion

³⁶ Revista *Muzica*, nr. 6, 1988.

³⁷ Beneficiind de *Stradivarius*-ul lui Baci, clujeanul Cristian Mandeal a avut toate condițiile plenarei afirmări a marilor (și din păcate atât de puțin cunoscute de bucureșteni) sale calități dirijorale. În miezul Festivalului, concertul său a fost, indiscutabil, momentul culminant al reuniunii bucureștene. Iosif Sava, *Contemporanul*, 4 octombrie 1985. Fragment din cronică simfonicului susținut de orchestra Filarmonicii ieșene la ediția a X-a a Festivalului Internațional *George Enescu*, București, 23 septembrie 1985. Programul a cuprins: Enescu – *Suita Săteasca*, Ed. Lalo – *Simfonia spaniolă* (solistă Mihaela Martin) și Bartók – *Suita pentru orchestră op. 3 nr. 1*. În Carmen Chelaru, *Filarmonica „Moldova” la 65 de ani*, Iași, Editura Fundației Academice AXIS, 2009, p. 111.

Baciu, orchestra Iașului și-a schimbat numele în renume. Cu Baciu, Academia de Arte *George Enescu* și Filarmonica au fost o singură echipă și au contribuit la nașterea *Orchestrai-Super*, tot mai cunoscută în țară și apoi peste hotare, începând din anii '70.

În perioada microstagioniilor organizate la București, cu orchestra condusă de Ion Baciu, manifestarea entuziasmului auditorilor din capitală a fost pe măsura valorii artiștilor ieșeni.³⁸ Membrii ansamblului simfonic erau, după caz (cum amuzat își amintea mentorul Ion Baciu), „tânăra” orchestră a Filarmonicii sau „matura” orchestră a Conservatorului – în realitate una și aceeași echipă de artiști!

„Ascultând marți seara concertul simfonic prezentat de orchestra Conservatorului *George Enescu* din Iași – nota criticul Edgar Elian –, publicul aflat în sala Ateneului a avut plăcuta surpriză să constate că formația studențească oaspete, departe de a solicita uzuala condescendență studențească impusă de producțiile unor învățăcei în ale muzicii, rezistă cu succes în fața celor mai pretențioase exigențe ce se pot exprima la adresa unui ansamblu de încercați muzicieni profesioniști. Mai mult chiar – fie-ne îngăduit să afirmăm aceasta cu toată răspunderea – orchestra a oferit adeseori satisfacții estetice necunoscute celor care urmăresc activitatea curentă a marilor și experimentatelor colective simfonice bucureștene... Ceea ce a reușit să obțină Ion Baciu de la acești studenți ca omogenitate de ansamblu, ca rafinament al nuanțelor, ca tehnică individuală și de grup constituie o demonstrație grăitoare a remarcabilului său talent pedagogic, dar totodată a capacității sale de a pătrunde esența expresivă și stilistică a lucrărilor interpretate”³⁹.

De numele lui Ion Baciu se leagă cele mai importante evenimente muzicale ale Filarmonicii: lărgirea spectaculoasă a repertoriului, însușirea celor mai importante stiluri interpretative, nașterea „culorii” timbrale inconfundabile a orchestrei. Lui Baciu și orchestrei sale li se datorează interpretări memorabile din muzica lui Enescu (culminând cu Simfonia nr. 2 și opera *Oedip*), Wagner, Ceaikovski, Brahms, Prokofiev, Stravinski, Paul Constantinescu, Marțian Negrea, Ravel, Debussy și mulți alții. Toate acestea, pe fondul unei discipline



³⁸ Ansamblurile artistice ale Filarmonicii și ale Conservatorului din Iași au susținut concerte la București în perioada 1969-1972. Cf. Mihail Cozmei, *Filarmonica „Moldova” Iași 50*, volum aniversar editat de instituția de concerte ieșeană în anul 1992, pp. 95-97.

³⁹ Edgar Elian, *Oaspeți ieșeni sub cupola Ateneului*, în *Informația Bucureștilui*, 19 februarie 1970, cf. M. Cozmei, *Filarmonica „Moldova” Iași 50*, op. cit., pp. 96-97.

stricte, al unui profesionalism fără compromisuri.

În anul 1986 Ion Baciú a plecat de la Iași la Ploiești și apoi în Suedia. După o lungă suferință, în toamna anului 1995 a revenit în țară, îndemnat parcă de presimțirea sfârșitului. S-a stins din viață la Ploiești, la 8 noiembrie 1995. A fost apoi adus la Iași, mai întâi la Filarmonică pentru un ultim rămas bun de la cei ce l-au cunoscut și iubit, apoi a fost înmormântat la cimitirul Eternitatea, alături de fiul său Nicolae.

Personalitate covârșitoare a culturii muzicale românești, fiu al Ardealului și suflet al Iașului – maestrul Ion Baciú pleacă astăzi dintre noi, lăsând în urma sa una din cele mai frumoase realizări ale vieții sale: Filarmonica Ieșeană. Tot ceea ce trăim aici și acum se datorează acestui om minunat care a avut harul de a dăruia cu tot ce avea mai bun într-însul. A știut că nimeni altul să se apropie și să-și apropie semenii din și în jurul său.

Ne-am obișnuit cu acel al său zâmbet inegalabil care atât de mult bine ne făcea nouă tuturor, un zâmbet de o încărcătură formidabilă, care te făcea să uiți de orice necaz ce te-ar fi putut apăsă.

Cu toții l-am iubit. Nu puteai să nu-l iubești. Ca orchestrant nu puteai să nu te lași luat de valul Baciú care te purta și te plimba prin toate marile epoci creatoare, excelând cu binecunoscuta-i măiestrie în conducerea muzicii impresioniste.

Și nu numai. Se vorbea peste tot în țară despre inegalabila interpretare a muzicii enesciene a Maestrului Baciú la pupitrul Orchestrei Super care, mai apoi, va însemna temelia Filarmonicii Moldova. S-a făcut îndrăgit de toate orchestrele din țară, dar și de public. Oamenii care veneau să-i admire talentul și măiestria plecau de la concertele sale cu încărcătura emoțională ce nu le putea fi dată decât de un mare artist. Un artist ce vrăjea deopotrivă orchestra și auditoriul.

E greu să acceptăm ideea că Maestrul Baciú nu va mai fi printre noi! Cetatea Iașului l-a îndrăgit mult pe acest om al cărui suflet va dăinui peste timp în noi, printre noi și pentru noi!

Dirijorul Gheorghe Costin⁴⁰

Sunt puțini dirijorii iubiți cu sinceritate de orchestra pe care o conduc. Și mai puțini sunt cei a căror dispariție lasă un gol dureros în sufletele muzicienilor. Ion Baciú a fost unul dintre aceștia. Simțindu-și parcă sfârșitul, Maestrul i-a trimis violonistului și profesorului Ioan Morna, din orchestra ieșeană (prieten apropiat), o scrisoare considerată apoi un adevărat testament de suflet, adresat muzicienilor și prietenilor din Iași, de care a rămas legat până în ultimele sale clipe. Scrisoarea nu poate lipsi dintr-o rememorare legată de Ion Baciú, de aceea o reproducem aici în întregime:

⁴⁰ Cuvântul la mitingul de doliu de la Filarmonică, din 11 noiembrie 1995.

28 februarie 1994

Dragă Nuțu Morna,

Să vezi și să nu crezi. Am primit de la prietenii mei din Iași o bandă video trasă după o emisiune TV Iași.

Dragii mei, v-ați întrecut în a mă lăuda, amintind de anii aceia minunați când noi toți eram animați de dorința de a face ceva frumos. Și așa se face că ceva-ceva noi am făcut. Nu ați fi vorbit voi așa de cu căldură dacă noi nu am fi realizat cât-de-cât ceva. Desigur, «exagerările» artistice fac parte din arsenalul instrumentelor folosite de artiști, dar mai știu că voi ați vrut să-mi faceți mie o plăcere și de aceea eu vă mulțumesc. Surpriza a fost așa de mare și neașteptată că în noaptea aceea nu am mai putut dormi.

După 8 ani de la plecarea din Iași și mai apoi după aproape 3 ani petrecuți în Suedia (Dumnezeu să binecuvânteze această țară) unde o bună bucată de timp am stat cu sufletul la gât, uitat de toți, încet, încet am început să mă obișnuiesc cu gândul că nu numai alții mor. Și așa singur, izolat, departe, am început să cred că tot ce a fost la Iași a fost un vis. Lasă că mă visam mereu la Iași, printre alte vise și coșmaruri. Surpriza a fost cu atât mai mare. Să știi că nu am mai avut îndrăzneala de a mai vedea odată banda. De altfel, am aici toate discurile făcute împreună și să știi că nu le ascult. Mă emoționează atât de tare că-mi dau lacrimile și mai bine renunț. De altfel, la concertul de la Iași [4 iunie 1993, *n.n.*] m-am luptat cu mine însumi și azi îmi pare rău că am făcut-o. Nu se poate dirija cu gândul tot timpul să nu mă ambalez, să nu depun efort și cu frica de a nu ajunge la capăt.

Ceea ce a fost, a fost și din ce a fost mi-au rămas amintirile. Și cei sensibili le păstrează în adâncul sufletului. Viața e ca o simfonie. Simfonia nu e o invenție a omului, ea este o oglindă descoperită de om în care-și poate găsi într-un șir de clipe, viața. De altfel, muzica vine de Sus, ea e de origine divină sau dacă vrei, o parte din divinitate. Chiar atunci când nu știam eu toate astea, pentru mine muzica și formele reprezentau prin intuiție viața; de aceea și puterea pe care o aveam în realizarea ei.

În simfonia vieții mele eu mă aflu în repriză, în partea de convergență, de împăcare, acolo unde binele și răul, urâtul și frumosul, elanul și avântul, viața și Doamna în negru, încet, încet își întind mâna. Și așa cum vă explicam eu, după ce am pășit cu avânt înainte spre țel, acum merg cu spatele, din ce în ce mai încet, cu privirea ațintită mereu în dezvoltare. Și ce văd eu? Păi văd Oedip în sala de la Sindicate⁴¹, Simfonia a II-a [de Enescu] la Ateneu⁴², Festivalul Wagner⁴³ și încă altele.

⁴¹ Prima montare a operei-concert *Oedip* de Enescu, în sala Casei Sindicatelor din Iași, la 23 mai 1975. Din distribuție: David Ohanesian, George Crăsnaru, Vasile Martinoiu, Valentin Teodorian, Viorel Ban, Valentin Loghin, Constantin Gabor, Nicolae Constantinescu, Constantin Iliescu, Mihaela Mărăcineanu, Mihaela Botez, Maria Șindrilaru. Regia - Jean Rinzeșcu.

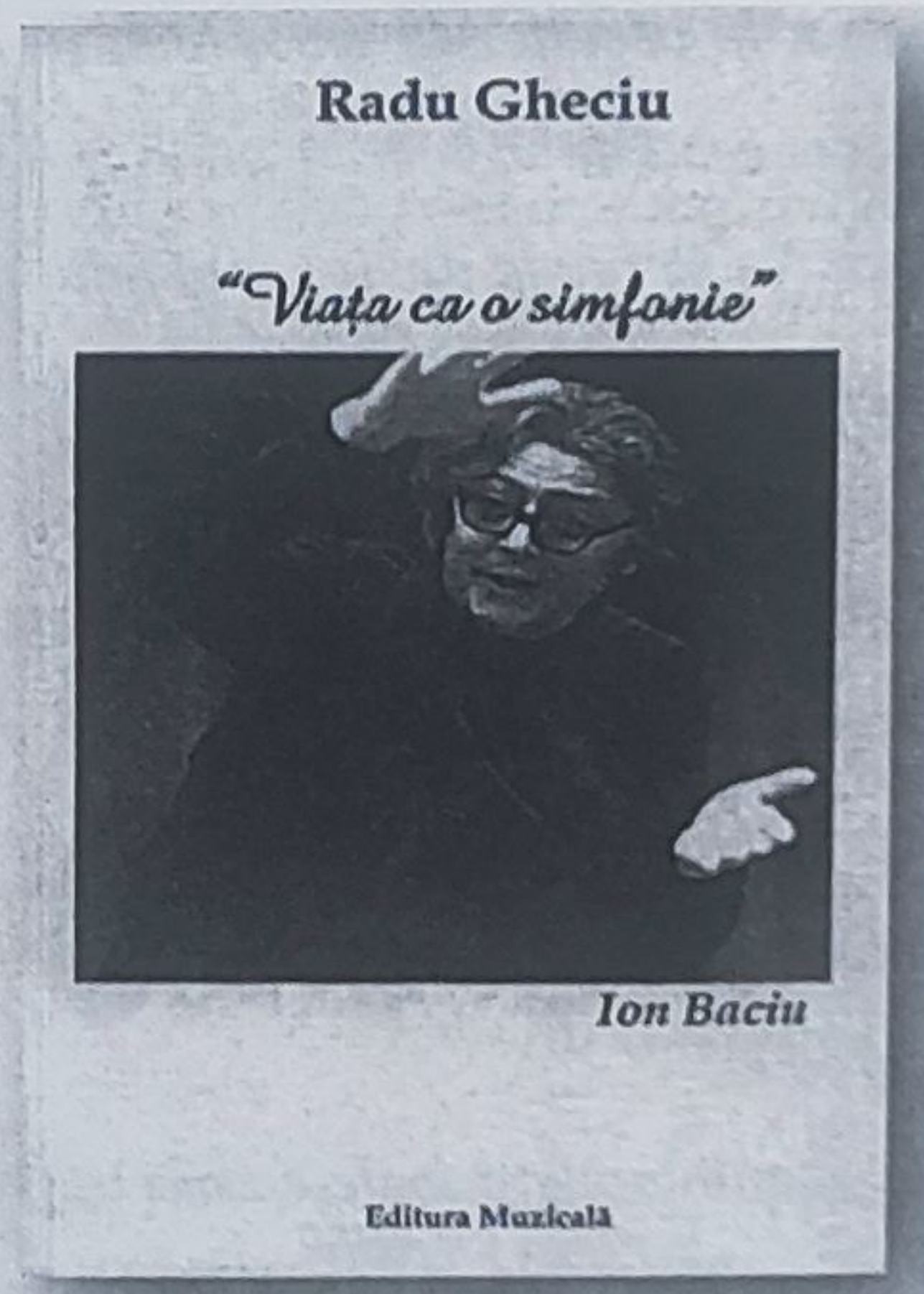
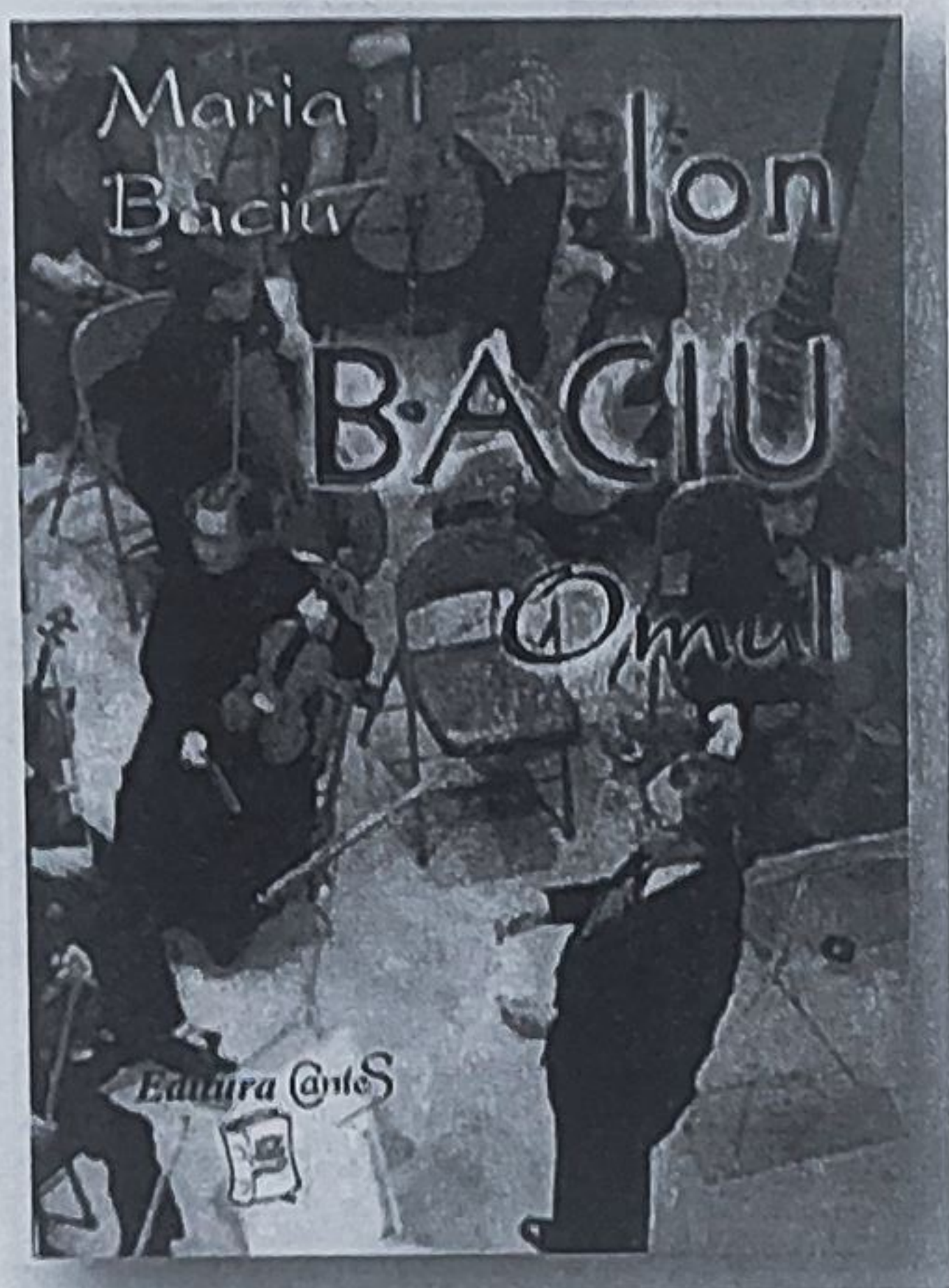
Da, privesc toate astea cu nostalgie, cu indulgență și emoție. Vezi tu, de aceea am fost eu așa de emoționat când voi ați fost martori.

Când eram cum eram, la clinica din Lund și afară era frumos, cerul mat al Suediei și zânele blonde mă purtau cu pat cu tot prin cabinete cu o aparatură de credeai că plecăm în cosmos, m-am rugat lui D-zeu să-mi facă favoarea de a mă întoarce în țară și să fac o plimbare la Iași, să-mi văd castanii pe care i-am salvat de la moarte și apoi în satul în care m-am născut. D-zeu m-a ascultat! Acum nu mai îndrăznesc să cer nimic, dar dacă se va întâmpla să revin la Iași, mi-ar plăcea să fim împreună la Ady și Mioara în bucătărie (Adrian și Maria Anania, alți doi membri ai orchestrei simfonice ieșene, *n.n.*) și voi să-mi povestiți despre fiecare din Filarmonică și bineînțeles totul frumos botezat cu un pahar bun de vin, după legea strămoșească.

Transmite tuturor din partea mea „Sănătate”! Încă o dată mulțumesc și te îmbrățișez,

Ion Baci

După dispariția sa lumească, Maestrul a continuat să existe printre noi, mai ales între zidurile care i-au fost cele mai dragi – edificiul din strada *Cuza Vodă* nr. 29. Toți cei ce l-au cunoscut îl evocă mereu, de parcă ar fi plecat doar puțin și ar urma să se întoarcă! Au apărut trei volume dedicate inconfundabilei sale personalități:



- Maria Baci, *Ion Baci*, *Omul*, Iași, Editura Cantes, 1998,
- Maria Baci, *Amintiri de suflet*, Iași, Editura Cantes, 2002,
- Radu Gheciu, *Ion Baci*, „*Viața ca o simfonie*”, București, Editura Muzicală, 2004.

⁴² Interpretare de disc, la Ateneul Român, în 22 septembrie 1985, la aceeași ediție a X-a a Festivalului *George Enescu*.

⁴³ Cielul *Enescu-Wagner* a avut loc în stagiunea 1977-1978. Pentru valoarea evenimentului am inclus fragmente de cronică muzicală semnată de Liliana Gherman.

Redăm din cea din urmă fragmente edificatoare privind relația cu totul specială ce a existat între muzicianul Ion Baciș și universul enescian, cu referiri speciale la evenimentul *Oedip* de la Iași, din 1975 și 1981.

Mărturisiri ale Maestrului din perioada realizării premierei cu opera-în-concert *Oedip* (1975)⁴⁴

„Nu pot să declar că sunt cel mai bun în nu știu care alt domeniu, dar, în ceea ce îl privește pe Enescu, am pretenția că îl intuiesc perfect, că el se modelează viu pe sufletul și mâna mea. Enescu este, după părerea mea, nu numai cel mai mare muzician al românilor, ci și unul din marii muzicieni ai lumii și ai tuturor timpurilor. Muzica lui, după ce te acomodezi cu ea, te acaparează, nu te mai poți desprinde de Enescu. (...)

Noi îl ovaționăm pe Enescu mai mult din motive sentimentale, nu pentru că îl cunoaștem cu adevărat. Iată motivul montării operei *Oedip* la Iași. Vom face o combinație între concert și operă. De altfel, orchestra (de foarte mari proporții) cerută de partitură nici nu poate încăpea în fosa teatrului nostru. Realizăm acest «concert-acțiune» în colaborare cu Opera din București. Ohanesian este interpretul ideal pe care și l-ar putea dori Enescu, și din punct de vedere actoricesc. *Oedip* va fi interpretat într-o manieră antică: nu există mișcare scenică, iar interpreții își rostesc replicile într-un spațiu a cărui plasticitate nu face decât să pună în valoare genialele virtuți ale creației enesciene”.

Gânduri din aceeași perioadă, comentate de muzicologul Radu Gheciu⁴⁵

„Formula aleasă de Baciș a fost ceea ce execuției concertante susținute de foarte modeste sugestii vizuale. (Pe afișul concertului era totuși nominalizat regizorul spectacolului de la București: Jean Rânzescu.) Plastica acestui «concert-acțiune» se reducea, de fapt, la câteva semnale simbolice, ca proiectarea pe fundalul scenei a bustului lui Goerge Enescu sau un efect de luminare, pare-se feerică, în clipa apoteozării lui *Oedip*, din final. Era o încercare de a se potența, pe cât posibil, efectul emoțional al muzicii...

Evenimentul conceput și condus de Ion Baciș a fost perceput la justa sa valoare”.

Muzicologul Radu Gheciu, despre reeditarea spectacolului-concert cu *Oedip*, din anul 1981⁴⁶

„Pentru a marca printr-o contribuție specifică aniversarea centenarului enescian, Televiziunea Română își propusese încă din 1980 să realizeze un *Oedip* ca film-operă. Exista posibilitatea construirii filmului pe coloana sonoră, de certă calitate, a discului

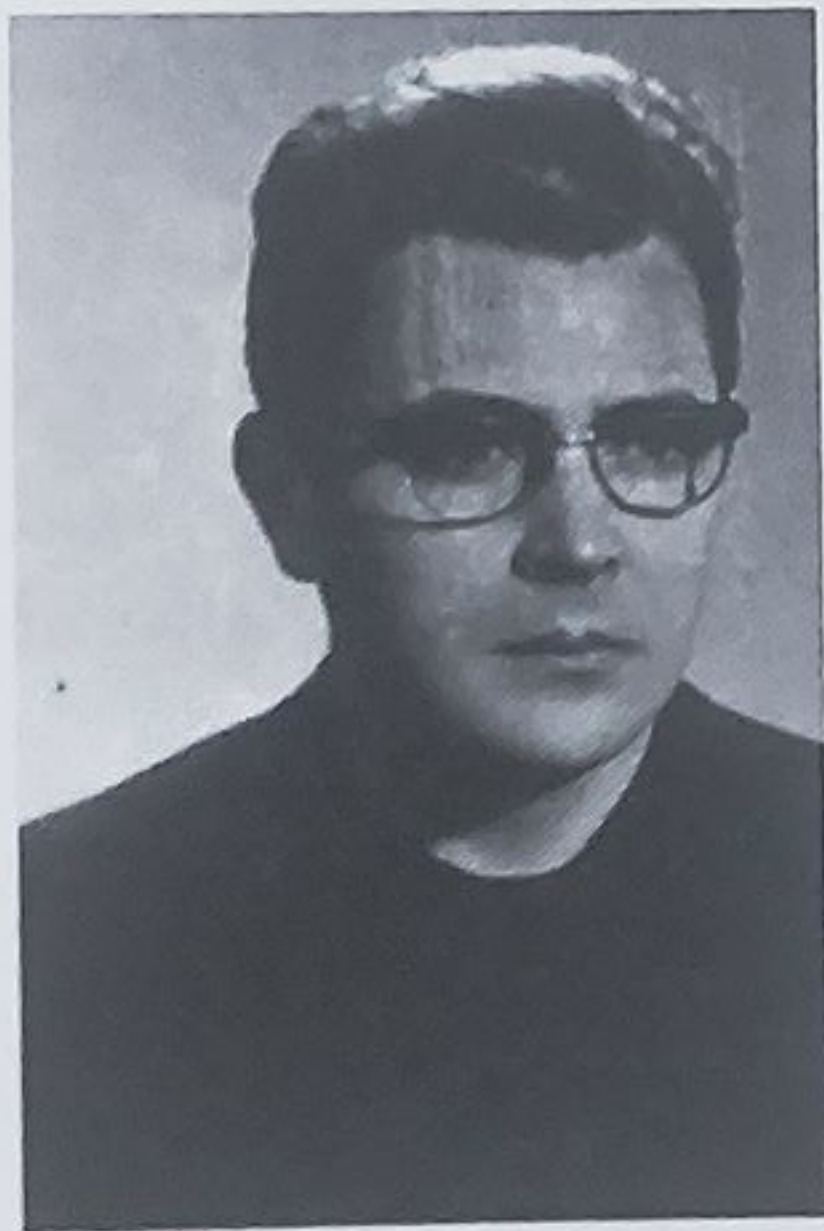
⁴⁴ Radu Gheciu, *Viața ca o simfonie*, București, Editura Muzicală, 2004, pp. 57-58.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 62-63.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 65, 67.

înregistrat în 1964 sub conducerea lui Mihai Brediceanu, sau – variantă mai complicată și mai costisitoare – realizarea unei benzi noi. Tentația producției integrale TVR era mare, din rațiuni de prestigiu, dar exista și un alt argument: tehnologia de sunet stereofonic de care dispunea în 1981 Radioteleviziunea era superioară celei Electrecordului din 1964. Înregistrarea a fost făcută la Iași, în condiții artistice și tehnice ireproșabile, în regia muzicală a lui Jenică Barnea, cu distribuția spectacolelor din 17 și 20 septembrie, dar mult înaintea acestora: în primăvară. Tot atunci, pentru consolidarea actului interpretativ, Baciuc a programat și o execuție concertantă, la 20 aprilie. Atmosfera în înregistrări pare să fi fost – după amintirile lui Alexandru Moroșanu și Florian Simion – una cu totul aparte, în care entuziasmul, concentrarea și dăruirea în muncă (s-a lucrat și până la orele 2 sau 3 din noapte) au condus la un rezultat remarcabil.

Totuși, pentru Ion Baciuc, 1981 a fost în primul rând anul revenirii *Oedip*, și anume într-o altă formulă de concert-spectacol, de care el era foarte mulțumit, considerând că aceea mixtură de balet și pantomimă practică de ansamblul «Eurythmeum» în acțiune ca suport vizual metaforic al tragediei lirice, *Oedip* a reprezentat la Iași la 17 septembrie 1981, la Casa de Cultură a Sindicatelor (spațiu socotit a fi, pentru noul tip de spectacol, mai convenabil decât Teatrul Național) și, trei zile mai târziu, la Sala Mare a Palatului București, în cadrul Festivalului Internațional «George Enescu». În rolul principal, evident, evolua David Ohanesian, dar, de data aceasta, alături de bucureștenii Valentin Teodorian (Păstorul), Constantin Gabor (Paznicul), Veronica Gârbu (Iocasta), Adina Iurașcu (Sfinxul), Dan Zancu (Creon) și Elena Grigorescu (Antigona), apăreau în distribuție ieșenii Mihaela Agachi (Meropa), Titus Pauliuc (Tiresias), George Solovăstru (Marele Preot), Ionel Voineag (Tezeu), Filimon Siminic (Laios) și Marius Șuteu (Phorbas)”.



Confesiuni retrospective. Interviu inedite

Începuturile, studiile cu Constantin Silvestri la București. Prima întâlnire cu „Oedip”

„Muzica la noi era ceva obișnuit. Mă refer la noi în familie, în satul în care m-am născut. Este un sat binecunoscut în Transilvania – comuna Brăteiu – care a dat mulți muzicieni, amatori și profesioniști. Aproape nu există Filarmonică în țară fără un reprezentant din comuna Brăteiu.

În tinerețe nutream cu totul alte gânduri decât să urmez muzica. Dar într-o zi, prin 1948-49, o comisie de la Conservatorul de muzică din Cluj a descins la noi în sat pentru a descoperi elemente talentate. Pe vremea aceea, noi activam la căminul cultural, unde aveam un cor. Eu dirijam acest

cor, dar fără să mă gândesc că dirijatul poate fi o profesie. Eu făceam ceea ce văzusem că fac alții dinaintea mea. Știam muzică încă de mic, dar dirijatul l-am deprins la repetiții. Am făcut ce-am văzut la profesorul nostru de muzică, la Liceul *Gh. Lazăr* din Sibiu sau la Liceul din Mediaș.

Cum vă spuneam, acea comisie a socotit că ar fi foarte bine să mă prezint la examenul de la Conservator și, pentru că aveam și cunoștințe instrumentale, să dau examen la dirijat de orchestră. Cunoșteam instrumentele de suflat, puțin pian, ceva în privința coardelor. La liceu fusesem șeful fanfarei și orchestrei liceului. M-am prezentat, am luat examenele. Acasă, toată lumea a fost împotriva acestei «profesiuni». Și, ca să găsească o cale de a mă întoarce din drum – nu eram încă absolvent de liceu, terminasem abia 11 clase – mi-au spus că sunt de acord, cu condiția ca, după ce voi termina clasa a XII-a, să mai dau o dată examen, la București. Sperau să nu reușesc. Nu s-a întâmplat așa. Cu o comisie foarte exigentă, din care nu cunoșteam pe nimeni – la acea dată numele lui Constantin Silvestri nu-mi spunea nimic! Nu eram într-un contact prea strâns cu viața muzicală din țară. De altfel, până la Conservator, nu audiasem decât un singur concert simfonic, susținut de orchestra din Sibiu, în sala unui cinematograf din Mediaș. Am ascultat Uvertura *Ruslan și Ludmila* și Simfonia *Neterminata*. Am fost teribil de impresionat de acest concert.

Am ajuns în cele din urmă la Conservatorul din București, unde l-am întâlnit pe Constantin Silvestri. Toți dirijorii de vârsta mea și chiar mai mari cu câțiva ani, îi datorează aproape totul. Era un mare pedagog. În acea vreme, cred că nici în alte părți ale lumii nu se putea învăța atât cât s-a putut învăța de la Silvestri. Întâlnirile pe care le aveam cu el – de două ori pe săptămână, câte două ore – câteodată nu se mai sfârșeau. Avea o putere de muncă extraordinară. Se așeza la pian și nu se mai ridica timp de 3-4-5 ore. Cred că în timp ce ne explica nouă, făcea un studiu și pentru sine. Avea marele dar de a exemplifica la pian, cum făceau Toscanini, Mengelberg, Furtwängler, Richard Strauss, George Enescu și alții. Ne arăta astfel cum a gândit el muzica respectivă. Pentru George Enescu avea o afinitate specială. Cred că de la el am moștenit această dragoste pentru muzica lui Enescu. Silvestri era interpretul numărul unu al lui George Enescu; de altfel, compozitorul însuși s-a și exprimat în acest sens. Sunt convins că nu numai interpretarea lui Constantin Silvestri este cea valabilă. Se pot găsi mereu noi formule și sensuri de interpretare. Așa încât nu a fost de mirare când l-am ascultat pe Sergiu Celibidache cu *Rapsodia întâi* într-o interpretare pe care nimeni n-a mai realizat-o până la el. N-am fost surprins deloc. Celibidache a demitizat această rapsodie, pe care Silvestri o idealiza.

Multe lucruri le-am înțeles abia acum, în ultimii ani. Am înmagazinat ceea ce a spus Silvestri, dar n-am înțeles atunci, la momentul respectiv. Nu aveam capacitatea la acea vreme de a înțelege tot ce spunea Silvestri. Cu vremea, redescopeream ceea ce vrut să spună maestrul în diverse momente.



Oedip la Iași, sub conducerea lui Ion Baci

Anul 1958 a fost crucial pentru mine, când am asistat la unul din spectacolele cu *Oedip* [condus de Constantin Silvestri, n.n.]. Eram deja dirijor de câțiva ani, am fost profund impresionat și câteva zile nu m-am putut gândi la altceva. Atunci nu mi-ar fi trecut prin minte că voi dirija eu însumi această partitură. Nu mă simțeam capabil la acea vreme. Dar știu că m-a impresionat adânc!”⁴⁷

Orchestra Super

„Am întâlnit aici la Iași o orchestră foarte veche, cu mari tradiții însă foarte «bătrână», orchestră care a fost înlocuită în totalitate de tineri până în 23-24 de ani, care au venit cu elanul tinereții, cu putere de muncă, dar cu mai puțină experiență. Formând încă din anii '68 o orchestră de tineret, putând s-o modelez mai ușor la o vârstă fragedă – eram în același timp profesor la clasa de orchestră și de muzică de cameră a Conservatorului din Iași – am avut posibilitatea să îndrum aspirațiile acestor tineri, care, fie din Iași, fie din părțile de nord ori de sud ale Moldovei, au socotit că e bine să rămână în Iași, să rămânem împreună și să facem o treabă la care, de atunci, visam cu toții.

Cea mai frumoasă perioadă a noastră a fost cea din '68, când am fost numit directorul Filarmonicii. Atunci a început colaborarea cea mai strânsă între Filarmonică și Conservator. Noua Filarmonică din Iași s-a construit atunci! Asta nu se putea decât cu aprobarea și cu sprijinul rectorului [profesorul și compozitorul Achim Stoia, n.n.]. Pe atunci nu se putea să fii student și să lucrezi «în producție» în același timp. Cu ajutorul rectorului, am putut forța chiar și mâna Ministerului pentru a intra în legalitate. Noi am început lucrul în octombrie, dar până în decembrie nu am primit aprobarea Ministerului. Cu fel de fel de «ajutoare» în București, am reușit să legalizăm angajarea studenților în noua orchestră simfonică. Era vorba de peste 60 de studenți angajați, din toți anii de studiu. Cu aceștia

⁴⁷ Fragment din interviul cu redactorul Val Gafta.

am deschis noua stagiune – orchestra «Super» a Conservatorului. Este un nume dat în mod spontan; adică cei mai buni studenți cântau la Filarmonică.

Din vechea orchestră, unii erau și profesori, alții nu, dar au acceptat să cânte în orchestra Conservatorului. Așa am funcționat ani de zile. Așa am mers prima oară în străinătate, în 1971. În unele orașe eram «Orchestra Conservatorului George Enescu» – și era adevărat, pentru că 80 la sută erau studenți. Iar în alte orașe era «Filarmonica Moldova din Iași» – și iarăși nu mințeam, pentru că vreo 90 la sută erau salariați ai Filarmonicii!



Orchestra Super cu Ion Băciu, pe scena Ateneului Român din București

Sigur că am întâmpinat și greutăți. Nu numai de orar – lucram și seara, și noaptea, ne strecuram printre examene și în acele perioade dirijam numai eu, ca să le pot acorda studenților toată înțelegerea. Dar au fost unii care au spus: «cu copiii ăștia o să-și rupă ăsta gâtul!». Dar nu s-a întâmplat așa!»⁴⁸.

Ciclul Enescu – Wagner. Cronică de Liliana Gherman

„Uvertura de concert pe teme în caracter românesc, în la major op. 32 de George Enescu a marcat cvasi-simbolic deschiderea unei noi stagiuni de concerte (1977-1978) și totodată a unei noi pagini în istoria Filarmonicii *Moldova*.

Pe linia unei politici repertoriale inaugurată de circa doi ani și orientată pe anumite direcții eficient urmărite, stagiunea trecută a înscris prima *integrală* a Simfoniilor de Ludwig van Beethoven, sub bagheta dirijorului Ion Băciu. (...)

⁴⁸ Interviu nedatat, realizat de regretatul redactor muzical Val Gafta (decedat în anul 1999), de la Radio Iași, cu *Maestrul* Ion Băciu. Înregistrarea a fost pusă la dispoziție cu deosebită amabilitate de Dora Maria David, de la aceeași redacție muzicală.

Actuala stagiune se lansează într-o nouă premieră: Ciclul *George Enescu-Richard Wagner* care, ca și cel anterior, tinde să ridice pe o treaptă superioară interesul constant ce s-a menținut în activitatea Filarmonicii ieșene, de-a lungul anilor scurși de la înființarea sa, pentru creația acestor mari compozitori.

Asocierea celor două personalități ale muzicii universale s-a făcut în virtutea unor afinități ce scapă unei abordări superficiale. Ceea ce-i apropie, dincolo de certe diferențe de stil și limbaj, de temperament și gândire creatoare, este adâncimea investigației psihologice, altitudinea aspirației spirituale, noblețea mesajului. Pe de altă parte, din punctul de vedere al concretului artistic, cele două universuri muzicale, atât de puternic individualizate, se asortează surprinzător, se completează și se avantajează reciproc, fapt ce nu a scăpat nici organizatorilor, nici interpreților, impunându-se de la primul concert și publicului, care, condus de bagheta expertă a aceluiași Ion Baci, odată cu întreg colectivul de interpreți, s-a trezit literalmente scufundat într-o adevărată baie de muzică de cea mai densă substanță. Nu trebuie apoi scăpat din vedere faptul că însăși prezența la pupitru a lui

Ion Baci, care se situează printre cei mai mari interpreți ai muzicii enesciene pe care-i are țara noastră și care se dovedește egal de înzestrat și în dezvoltarea paginilor wagneriene, constituie o garanție de prezentare armonioasă a acestui „ciclu” original.

Alături de *Uvertura de concert* inițial menționată (în primă audiție ieșeană), din creația lui Enescu a mai figurat în program Poemul simfonic *Vox Maris* într-o versiune interpretativă îmbogățită prin intervențiile solistice cerute de partitura originală alături de cele corale (au cântat Mihai Drob și Rozina Muraru) și adâncită ca expresie și ca plasticitate orchestrală față de prezentările anterioare. (...)

Acestor lucrări enesciene de deplină

maturitate le-au fost opuse scene din Tetralogia wagneriană *Inelul Nibelungilor* și anume: scena I din *Aurul Rinului* și finalul Operei *Walkiria*. Completată fiind de explicațiile din programul de sală, facilitată de prezentarea în traducere românească a textului literar, această modalitate de prezentare a Tetralogiei sub formă de scene izolate, într-o asamblare ce ține cont de exigențele sălii de concert, mi se pare inspirat aleasă. Gândirea wagneriană se revelează astfel în esența sa, atât pur muzicală cât și dramatică. Mișcându-se inițial cu o oarecare stângăcie (inexistentă în redarea lucrărilor lui

FILARMONIOA „MOLDOVA” IAȘI	■	ORCHESTRA SINFONICĂ
Vineri, 18 noiembrie 1977, ora 20,15		
SALA TEATRULUI NAȚIONAL IAȘI		
CICLUL „GEORGE ENESCU — RICHARD WAGNER”		
CONCERT SIMFONIC		
DIRIJOR : ION BACIU		
PROGRAM :		
— G. ENESCU	— Sulta I pentru orchestră în Do ma- jor opus 9.	
	— Preludiu în unison	
	— Menuet lent	
	— Intermediu	
	— Final	
— R. WAGNER	— Fragmente din Opera „Siegfried” — Scena a III-a.	
	— primă audiție	
— R. WAGNER	— Fragmente din Opera „Amurgul zei- lor” — Actul III, Scena a III-a.	
	— primă audiție	
Soliști : MARIANA STOICA		
CORNELIU FĂNĂTEANU		
Ionel Voineag		

Enescu), orchestra s-a degajat treptat, parvenind la o execuție cu totul satisfăcătoare pentru a gusta muzica în deplinătatea farmecului său inimitabil. În asemenea condiții imperfecțiunea unor detalii nu mai contează. Un autentic spirit wagnerian a caracterizat și intervențiile solistice. Aș menționa-o în primul rând pe Mariana Stoica, o Brunhildă cu glas de clopot și remarcabilă forță dramatică. Gheorghe Crăsnaru, interpretând partida lui Wotan, i-a fost un partener pe măsură; nuanțat, precis, sugestiv – Corneliu Fânățeanu în Alberich; bine asamblat și melodios trio-ul Fiicelor Rinului: Ligia Grosu, Rodica Mincef, Stela Hauler”⁴⁹.

Legendarele concerte de iarnă

Condușe și concepute de maestrul Ion Baci *concertele de iarnă* au început în decembrie 1978 și au durat până în decembrie 1986 – ianuarie 1987. La început – programe vieneze, apoi din ce în ce mai diversificate, cuprinzând muzică, glume, surprize, toate după un scenariu conceput de muzicianul-regizor-actor Ion Baci, împreună cu toată suflarea Filarmonicii. Toți – de la artiști, până la recuziteri, pompieri și portari – așteptau să fie puși la treabă, să aibă un rol, cât de mic, în culise și chiar pe scenă. Și astfel, de la un an la altul, numărul spectatorilor creștea, ducând la multiplicarea concertelor: unul, apoi două, trei, patru... Ultimul program de acest fel a fost repetat de patru ori în decembrie 1986 și reluat de încă două ori în ianuarie 1987!

Pe măsură ce se scurgea timpul, programele deveneau tot mai diverse, cu mereu mai multe surprize – totdeauna glumele au păstrat însă bunul gust. Așa, de pildă, din program nu lipsea polka *Auf der Jagd – La vânătoare* de Johann Strauss-fiul, la finalul căreia dirijorul era mereu... vânat; până-ntr-o seară când violistul Romeo Ciocârlan – atunci pe post de percuționist – a desfășurat un afiș: „S-a nchis vânătorela la dirijori!”. Altădată, contrabasistul Ion Postăvaru (trecut și el de curând în lumea dreptilor!) a cântat la... *șampanifon* – „instrument” muzical construit prin contribuție colectivă, cu sticle de șampanie umplute „gradat” pentru a emite sunete, atârinate pe un suport în formă de armoniu. „Acordajul” se făcea de către interpret, care lua câte-o dușcă din sticlele „dezacordate”! Un alt moment rămas în memoria publicului a fost Cvartetul *Voces* travestit în grupul *Beatles*! ș.a.m.d. Toate surprizele acestea erau integrate dinamic în desfășurarea spectacolului, sub oblăduirea și cu concursul direct al lui... *Maître*! Ce păcat că nu erau permise ori posibile pe-atunci înregistrările... Nici măcar fotografii nu s-au păstrat.

După plecarea Maestrului de la Iași – pierdere irecuperabilă pentru ieșeni! – au urmat ani de căutări, încercări, tatonări. Entuziasmul, căldura, spontaneitatea, carisma nu au mai atins cotele mult așteptate. Cu toții – în sală ori pe scenă – zâmbeau binevoitor, dar gândeau cu nostalgie: Ehe, concertele de iarnă ale lui Baci...!

⁴⁹ Liliانا Gherman, *Dimensiuni ale creației și interpretării*, vol. II (1977-1986), Iași, Editura Artes, 2003, pp. 7-8.

Autofinanțarea din anii '83-'86: un vis urât!

„În ultimii ani am simțit ca muzician un fel de boală. Situația la Iași nu se mai putea ține în frâu. Eram lipsiți de baza materială. Salariile nu se mai plăteau. Prostia dimprejur se agrava pe zi ce trece. Tot ce-am făcut în primul an de autofinanțare – această nenorocire care a căzut pe capul nostru; mai bună era desființarea! – eram sigur că se va întoarce împotriva noastră. «Cum ați făcut anul trecut – și numai noi știm cum am făcut! – faceți și anul acesta. S-a dovedit că se poate! N-ați făcut-o bine, s-au luat salarii de 60%, dar iată, ați făcut 60%!».

Dar asta era o minciună! În asemenea condiții, un director [de Filarmonică, n.n.] se ocupa numai de cerșit prin oraș, fiind evitat de contabili și alți directori, pentru că le era rușine. Cu alții au reacționat mai dur; cu mine însă erau mai plini de solitudine și... mă evitau!

Nu mai puteam opri coborârea noastră artistică. În primul rând, eu eram mereu, când veneam la ora 10 la repetiție, «cu capsă pusă». Dacă le-aș fi explicat cum e treaba, aș fi avut necazuri în altă parte! Această decădere a noastră (inesizabilă poate) m-a dus la disperare. Am rezistat un an. În al doilea am înțeles că oricât mă împotrivesc vom cădea. În anul al treilea situația devenise imposibilă. Or, eu eram deja un om bolnav. «Boala» mea psihică a durat mulți ani după aceea. Nu puteam să-mi desprind gândurile de la ceea ce se întâmplă, de ce se întâmplă!

Desființarea stagiunii la Piatra Neamț – care, cu mila Domnului se impusese – însemna să părăsești o sală arhiplină în fiecare lună, cu un public credincios, care cumpăra abonamente pe tot anul, fără să-i impună nimeni! Timp de șaptesprezece ani⁵⁰ am ținut această stagiune! Plecam la ora șapte dimineața cu autobuzele din Iași și ne întorceam la cinci după-amiază. Costau numai autobuzele zece mii de lei. Iar eu n-am fost de acord cu creșterea prețului билетelor, ca să devenim rentabili!!! Era o prostie! Când s-a făcut socoteala câștigului pentru această zi de muncă, (pornită de la șapte dimineață, pe iarnă, pe frig...) rezultatul a fost... 7 lei! După doi ani m-au convins să renunțăm la stagiunea de la Piatra Neamț!!! Singura stagiune din țara românească care n-a sucombat ca toate celelalte, după un an, după doi. Cea mai lungă stagiune de acest fel a avut-o Clujul, timp de vreo cinci ani, la Deva și la Hunedoara. Dar ca să mergi șaptesprezece ani, cu regularitate... nu am cuvinte! Cei de-acolo mă socoteau un cetățean al orașului lor. Și eu a trebuit să renunț la asta! Pentru că nu eram rentabili! Nu se putea! Nu mă mai puteam împotrivi! Cifrele erau evidente. Dar pentru mine, după șaptesprezece ani de muncă a fost un dezastru!!! Unii s-au bucurat că nu mai

⁵⁰ Stagiunea de concerte de la Piatra Neamț a avut loc, după spusele profesorului și muzicologului ieșean Mihail Cozmei, între anii 1970 (1969?) – 1986. „Ion Baci – își amintea profesorul Mihail Cozmei – a avut inițiativa creării unei frumoase și durabile relații de colaborare cu reprezentanții culturii nemțene din acea vreme. Pe fondul acestei tradiții deja create de Baci, Conservatorul ieșean a adâncit relația cu Piatra Neamț, organizând, din anul 1972, practica de vară a studenților, în cadrul a ceea ce va deveni în scurt timp cunoscut drept *Vacanțele muzicale la Piatra Neamț*. Festivalul muzical nemțean și-a avut așadar originea în stagiunile pe care Baci le susținea împreună cu simfonicul de la Iași, în Sala Teatrului Tineretului din Piatra Neamț”.

mergem. Că duminica putem sta acasă, cu familia. Mulți mi-au spus «Dacă vrei, dăm noi 7 lei și nu mai mergem acolo!». Dar nu acesta era scopul – 7 lei!»⁵¹.

Ultimii ani de directorat și de locuitor al Iașului, 1980-1986

Fabrica de țevi produce și vinde țevi, obținând destui bani ca să se poată întreține, dezvolta și plăti salariile angajaților. Filarmonica produce și vinde muzică, dar obține pe ea prea puțini bani pentru a se întreține, dezvolta și plăti salariile angajaților! Spun unii că fără pâine nu se poate trăi, dar fără muzică – da. Ei bine, nu! Nici fără muzică nu se poate trăi! Stă mărturie întreaga istorie a omenirii. Problema e că pe pâine omul e dispus să dea mai mulți bani decât pe muzică. Poate pentru că una se mestecă, iar cealaltă nu!

Pe la mijlocul deceniului opt, în mințile guvernanților vremii a încolțit o idee, materializată și așezată curând în legislație: autofinanțarea activității instituțiilor de stat, în special a celor de cultură. O vreme, „magistrala” idee a rămas doar teoretizată în decretul nr. 151 din 12 decembrie 1975. Pe măsură însă ce timpul trecea, decăderea vertiginoasă a vieții oamenilor din glorioasa patrie comunistă, distanța tot mai mare dintre adevăr și lozinci, minciuna oficială mereu mai „grasă” au făcut ca aceiași guvernanți să ceară tot mai insistent ca legea autofinanțării să fie aplicată.

Așa se face că la 1 martie 1980 s-a creat la Iași Administrația comună a principalelor instituții profesionale de artă – Teatrul Național *Vasile Alecsandri*, Opera Română, Filarmonica de Stat Moldova și Teatrul pentru copii și tineret. Se spera prin aceasta o economie de personal, în special în domeniul administrativ, după principiul magistralelor indicații: „De ce trebuie patru piloni de susținere la o clădire, când sunt suficienți trei sau chiar doi?”!!! Ori antologica „gândire” a unei „culturnice” personalități: În loc de 4 corni într-o orchestră, pot să rămână doar 2, care să cânte mai tare!

Deși se „emiteau” tot felul de idei privind „unificarea” orchestrelor, a corurilor etc. etc., slavă domnului, nimeni n-a avut curajul să desființeze instituții ori ansambluri artistice create cu greu, în vremuri și mai grele, de care erau legate nume istorice ale culturii noastre – în cazul Filarmonicii, cel al maestrului George Enescu! În plus, Iașul muzical al acelei vremi se mândrea cu personalitatea lui Ion Baciș și a sa orchestră super, ce crease între Filarmonică, Conservator și chiar Opera Română adevăratele căi de comunicare. „Maître” – cum era cunoscut marele muzician – reușise până atunci, împreună cu o echipă de oameni ce credeau în personalitatea și intențiile sale, să „ocolească” mai multe legi ce se împotriveau proiectelor sale de renovare artistică a simfonicului ieșean. De aceea, echipa lui Baciș – artiști și administratori – au privit la început cu optimism noile „reglementări” venite din partea stăpânirii.

Prin înființarea Administrației comune se spera, cum spuneam, micșorarea numărului de angajați și realizarea astfel a unei economii substanțiale (sic!) în privința salariilor. În realitate, nu s-

⁵¹ Fragment din interviul cu redactorul Val Gafta.

a putut face nici o reducere de personal, în primul rând pentru că și așa fiecare instituție avea minimum de angajați, apoi pentru că specificul diferit al activității acestora impunea păstrarea tuturor oamenilor existenți. S-a realizat totuși o economie: din cei patru contabili șefi existenți (cu indemnizație de conducere) a rămas doar unul, ceilalți trei devenind simpli contabili. Au fost „economisite” astfel trei (3) indemnizații de conducere!

Din toamna anului 1983 au început discuții peste discuții privind „eficientizarea” artei profesioniste din România. De sus veneau „indicații”, care se propagau ca undele de șoc până în mijlocul celor ce organizau direct, de ani de zile, activitatea instituțiilor de spectacole. Aici, punerea în relație a teoriei aberante cu realitatea căpăta dimensiuni ridicole, care curând au devenit tragice!

Cele două soluții oferite (impuse) de lege erau: reduceri drastice de personal și activitate care să aducă venituri, cât mai multe venituri! Calitatea?... aceasta nu era pomenită!

Filarmonica – prin directorul ei, maestrul Ion Baci, împreună cu alți câțiva – a început să caute soluții. Despre reducerea drastică de personal nici nu putea fi vorba: asta se făcuse deja, dincolo de limitele normale chiar. Două femei de serviciu acopereau întreținerea curățeniei în întreaga clădire, iar în timpul concertelor erau și garderobiere. Personalul de întreținere și reparații – lemnar, instalator, electrician – era plătit de uniunea cooperativelor meșteșugărești din Iași. De distribuirea și vânzarea билетelor se ocupau și membri ai orchestrei și corului, portarii erau uneori și recuziteri, recuziterii – curieri. Contabila șefă avea în grijă și arhiva, documentele de personal, condicile de prezență. Partida de percuție din orchestră era completată cu un violist și un contrabasist. Numărul coriștilor scăzuse de la 70 la 45... ș.a.m.d.!!!

În ceea ce privește veniturile, după zile și nopți de calcule, s-a găsit soluția: Cu trei concerte pe zi, cu sala arhiplină și preț maxim (legal) la bilete putea fi acoperită... o treime din sumele curente necesare (întreținere, bază materială, salarii)!!!

Consecințele n-au întârziat să apară.

Salariile au început să se plătească în procente de 20–30–40 %, în lunile fericite ajungând la 80%. „Lunile fericite” erau cele cu spectacole festive și omagiale, organizate în colaborare cu celelalte instituții ieșene de cultură și cu mass-media, spectacole care, împreună cu marele număr de repetiții și de ore de filmare, erau plătite mai substanțial de „comitetul de cultură și educație socialistă” și de secția propagandă.

Căldura în timpul iernii a scăzut drastic, astfel că la repetiții și uneori și la concerte apăreau mănușile fără degete, vestimentații de scenă cât mai încăpătoare, care să poată cuprinde „întăriri” substanțiale. Publicul își păstra paltoanele, ușurând astfel munca garderobierelor! Cel mai bine era când pe scenă se aflau mulți interpreți – se încălzeau unii de la alții. La recitaluri însă apărea nu o dată câte un radiator electric în preajma solistului. Uneori apăreau probleme cu artiștii străini veniți pentru prima dată în România. În asemenea cazuri, rochiile prea decoltate erau completate cu șaluri ori alte improvizații.

Din banii diurnelor de turneu în străinătate s-au cumpărat în 1984 două televizoare color, două aparate video și casete cu filme. Au apărut astfel (nu numai la Filarmonică) celebrele videoteci. Pentru spectatori – în special pentru tineri – acestea reprezentau ocazii inedite de a viziona filme de valoare. Pentru filarmoniști situația devenea cu mult mai nuanțată:

Se prezentau zilnic, șapte zile pe săptămână, în sala corului, de la parter și în foaiorul publicului, de la etaj, câte două filme – de la 17 la 19 și de la 19 la 21.

Supravegherea sălilor și vânzarea билетelor intrau în sarcina artiștilor.

Fiecare film era vizionat înainte de comisii cu membri din Filarmonică, supravegheați atent de responsabili de la propagandă, nu cumva să se strecoare vreo scenă interzisă!

Activitatea a fost benefică în ansamblu, dar pentru că asemenea videoteci apăruseră peste tot în Iași, publicul a început să scadă și după aprox. șapte luni, Filarmonica a fost nevoită să renunțe la această sursă de venituri. Atunci a început adevăratul calvar! S-au împărțit sarcini:

Conducerea – director, contabil șef, secretar și birou de partid, președinte de sindicat – căuta fonduri pe la întreprinderile industriale din Iași, din Pașcani, Hârlău, Târgu Frumos etc; pe la întreprinderile agricole din jurul Iașului și din județ. Orice, oricât, era binevenit! Unii contribuiau cu bani, alții cu produse (uneori preferate, date fiind lipsurile acelor vremi!).

Erau și unii care ignorau orice încercare de sensibilizare. Se făcea anticameră, se dădeau telefoane. „Tovarășul director nu este; este în ședință; n-a venit încă; tocmai a plecat; nu știm când se-ntoarce”... și multe alte „explicații”, una mai „transparentă” ca alta, dar toate echivalând cu: „Mai lăsați-ne în pace cu cerșitu!”. Umilințele erau mari în asemenea situații și au lăsat urme adânci, de neșters în conștiința celor ce erau obligați să facă aceste corvezi. Cu atât mai adânci cu cât nu erau scutiți de reproșuri privind lipsa banilor, din partea multor colegi artiști. Se făceau uneori auzite observații precum: „Eu cânt. Tu ești obligat să mă plătești!” sau „Sculați-vă fundul de pe scaun și mergeți după banii noștri!” (Nu veniseră încă vremurile pentru sintagma: „Nu intru pe scenă dacă nu primesc banii!”)

Dezgustul față de pendularea între eforturile artistice și drumurile cu mâna întinsă pe la ușile directorilor întreprinderilor socialiste, din ce în ce mai dramatică de la o stagiune la alta, a fost una din principalele cauze ale părăsirii Iașului de către marele mentor și muzician Ion Băciu, la sfârșitul anului 1986!

În afară de veniturile generale și de subvenția minusculă de la buget, fiecare ansamblu artistic și solist titular susținea un număr cât mai mare de spectacole, obținând fonduri suplimentare, ce le reveneau astfel ca un adaos binevenit și nu de puține ori de invidiat! Se cânta la Universitate, ca și în hale industriale la CUG, la muzee și în școli etc. Vara, începuse moda spectacolelor de divertisment – muzică ușoară și populară, momente umoristice – organizate pe stadion sau la

Teatrul de vară, cu mulți spectatori și gust îndoielnic, dar cu venituri mai substanțiale decât cele din concerte simfonice, camerale, corale ori recitaluri!

În ultimii ani ai coșmarului, într-o căutare disperată de surse financiare, cineva a venit cu ideea – și n-a lipsit mult ca ea să fie pusă în practică! – să se deschidă un chioșc de... „floricele” de porumb („pop-corn”-ul de azi!). Se schițaseră deja devize și proiecte despre câte kilograme de grăunțe sunt necesare pentru câte pungi de floricele, achiziționarea „mașinii”, alegerea și amenajarea locului (în incinta clădirii Filarmonicii), angajarea persoanei calificate...!!!

În pofida a toți și a toate, sau poate tocmai de aceea, entuziasmul n-a dispărut, profesionalismul artiștilor a crescut, interesul publicului a rămas viu, sălile erau mereu pline. Timpul a curs și coșmarul a încetat în decembrie 1989. A fost un deceniu de calvar, care a lăsat urme adânci în viața oamenilor, în istoria instituțiilor de cultură, în arta românească! Industria, agricultura, comerțul sunt domenii care aduc profit material. Cultura și arta produc alt fel de profit. Iar acest alt fel de profit are nevoie de bani pentru a exista! Pentru cei ce n-au trăit în România acelor vremi „sindromul” autofinanțării artei profesioniste, toate acestea pot părea ficțiune. Este unul din motivele pentru care am ținut să includem aici această relatare. Este istorie trăită, pe care o dorim irepetabilă! Putem să evităm readucerea în discuție a ideii aberante de autofinanțare a culturii fără nici un sprijin legislativ, ori bunăstare economică, numai păstrând în memorie cât mai fidel tabloul grotesc al anilor '80–89! Se aude mereu astăzi sintagma: „Peste tot în lumea civilizată, arta este susținută de sponsori!” Da! Adevărat! Cu condiția ca aceștia – sponsorii – precum și cadrul legal să existe în realitate! Până când aceste condiții primordiale se vor fi împlinit și în România, nu putem face această comparație în mod constructiv. În același timp, crearea și menținerea unei instituții de cultură, precum și a publicului care o frecventează se realizează într-un timp prea îndelungat, pentru ca cineva să-și asume riscul de a le anula!

„Oricine poate cânta, nu avem neapărată nevoie de profesioniști!” vor spune unii. Dacă ne conducem după asemenea mod de gândire, era mai bună viața în peșterile pre-istoriei!

Ultimul interviu, iunie 1994

IB: Fac bine, în momentul de față, sau, hai să zicem, mai bine decât anul trecut. Vedeți, eu n-am mai dirijat de anul trecut până acum. Acum vreau să reiau încet-încet activitatea. Nu mai obosesc ca înainte. Așa că mă bucur foarte mult că am găsit orchestra foarte bine, repetițiile au mers minunat. Aș zice că am lucrat ca și altădată. Cu aceeași pasiune, cu aceeași forță, cu același ne-control. Anul trecut mă mai gândeam: mai liniștit, mai stai... Acum nu. Acum m-am desfășurat exact așa cum eram înainte.

R: V-a fost dor de orchestră, de oameni ?

IB: Da' bineînțeles! Trebuie să înțelegi că orchestra asta are un fel de a cânta așa cum mi l-am imaginat eu. Alte orchestre foarte bune au alt fel de a cânta. Până mi-i apropii, până le schimb maniera durează ani. Aici am stat aproape treizeci de ani! Și în treizeci de ani am putut face ceva. Am putut comunica perfect cu orchestra.

R: Majoritatea instrumentiștilor sunt cei pe care dumneavoastră i-ați modelat timp de atâția ani.

IB: Așa este. Când îmi aduc aminte cum au trecut de repede anii ăștia! Vorbesc de când am venit în Iași, ca ieri! Parcă mă văd urcând pe strada Arcu sau strada Gării și m-am dus la hotelul Traian...! Și ce prieteni am avut aici...! Unii au plecat, alții au murit...! Mă gândesc la Radu Botez, la cântăreții de la Operă..., atâtea personalități care au fost aici!⁵²

Timp de peste un sfert de veac, Maestrul Ion Baci a locuit într-o casă, binecunoscută tuturor muzicienilor și melomanilor ieșeni, de pe strada Băncii nr. 16. Din anul 2005, la inițiativa muzicienilor Filarmonicii, Primăria Iașului i-a schimbat denumirea în *Strada Maestrul Ion Baci*⁵³.



Casa dirijorului Ion Baci,
de pe strada cu același nume (fostă str. Băncii).
După plecarea maestrului din Iași,
aici s-a mutat compozitorul
Vasile Spătaru.

BIBLIOGRAFIE

CHELARU, Carmen – *Filarmonica „Moldova” la 65 de ani*, Iași, Editura Fundației Academice AXIS, 2009

COZMEI, Mihail – *Filarmonica „Moldova” Iași 50*, volum aniversar editat de Filarmonica Moldova, Iași, 1992

GHECIU, Radu – *Viața ca o simfonie*, București, Editura Muzicală, 2004

GHERMAN, Liliana – *Dimensiuni ale creației și interpretării*, vol. II (1977-1986), Iași, Editura Artes, 2003

*** Arhiva de documente a Filarmonicii Moldova din Iași

*** Arhiva fotografică a Filarmonicii Moldova din Iași

*** Fonoteca Filarmonicii Moldova din Iași

⁵² Interviu realizat de Dora Maria David, cu ocazia ultimului concert al Maestrului la Iași, din 3 iunie 1994. Programul a cuprins atunci: Constantin Silvestri – *Preludiu și Fugă (Toccata) op. 17 nr. 2*, Dvořák – *Concertul pentru violoncel* (solist violoncelistul suedez Magnus Lanning) și cele două *Suite din baletul „Daphnis și Chloé”* de Ravel.

⁵³ Textul de față reprezintă în cea mai mare parte capitolul dedicat dirijorului Ion Baci, din cartea *Filarmonica „Moldova” la 65 de ani* de Carmen Chelaru, publicată la Editura Fundației Academice AXIS, în 2009.

ARVO PÄRT ȘI SISTEMUL COMPOZIȚIONAL *TINTINNABULI* REFLECTAT ÎN CREAȚIA SA CORALĂ

Drd. Dragoș Mihai Cohal

Conducător științific, Prof. univ. dr. Gheorghe Duțică

Universitatea de Arte George Enescu, Iași

Abstract: An important figure of the contemporary music, the Estonian composer Arvo Pärt (n.1935), is the author of a vast and original creation, especially because of the medieval liturgical sonorities that he uses. Based on the early music and the minimalist current, Arvo Pärt, develops his own original compositional system which he calls *tintinnabuli*. Beginning with the term itself (from the Latin little bell) *tintinnabuli*'s main idea is based on the relation between the sound produced by the strike of the bell and the resulting generated harmonics. The relationship created by this association of this two voices fuels the entire *tintinnabuli* compositional system: a texture that combines the "Melodic Voice" with "Tintinnabuli Voice". Paul Hillier associates these voices with theological terms like "sin" and "forgiveness", Pärt himself describes the *M voice* being and embodiment of the subjective world subject of the everyday sin, while the *T voice* is the objective realm, where sins are redeemed. The *M voice* can be freely and spontaneously born, while the *T voice* is always in strong dependence with the first. This can also be seen like the "eternal duality" between "body and spirit" or "heaven and earth". Finally, the *tintinnabuli* texture tends to illustrate the mathematical paradox where $1+1=1$, because in the end, the *M voice* and the *T voice* are one.

Keywords: Arvo Pärt, *tintinnabuli*, minimalism, contemporary music, early music.

1.1. Arvo Pärt

Arvo Pärt s-a născut în Estonia pe 11 septembrie 1935, la Paide, orașul de reședință a ținutului Järva. A fost singur la părinți și odată cu divorțul acestora, pe când avea trei ani, a fost crescut de mama și tatăl său vitreg în Rakvere, un mic oraș aflat la aproximativ 60 de mile de capitala Estoniei, Tallinn. Pärt a studiat pianul, teoria muzicii și literatură muzicală (în afara orelor de cultură generală) la o școală de muzică pentru copii din Rakvere⁵⁴. Acasă avea la dispoziție un pian vechi rusesc de concert, pe care putea să studieze și să compună.

Pärt ne povestește: „De mic copil cântam prin casă. Aveam un pian cu coadă imens, dar era într-o stare atât de proastă încât aproape trebuia aruncat. Pe la șapte sau opt ani am început lecțiile de pian. Nu era prea satisfăcător, deoarece registrul mediu al pianului era stricat. Prin urmare cântam doar notele din registrele grav și acut. În felul acesta îmbinam fantezia cu realitatea. Când am mai crescut am schimbat ciocănelele în așa fel încât să acționeze în registrul mediu, însă lovirea

⁵⁴ Paul Hillier, *Arvo Pärt*, New York, Oxford University Press, 1997, p. 26.

corzilor nu era la fel de egală, deoarece ciocănelele nu se potriveau exact. Pe vremea aceea compuneam mult pentru pian”⁵⁵.

Această experiență, de a nu putea cânta în registrul mediu al pianului ar putea fi unul din factorii ce a influențat stilul său componistic de la sfârșitul anilor '70. Distanța mare dintre vocea gravă (*drona*⁵⁶ – termen folosit de Hillier, cu corespondența aproximativă a *isonului* din muzica psaltică, cu precizarea că „drona” poate să fie plasată în orice registru, nu numai în cel grav) și perechea alcătuită din „vocea *Tintinnabuli* și vocea Melodică”⁵⁷ (a se vedea explicația termenilor pe parcurs) întâlnită în lucrări precum *Für Alina* sau *Spiegle im Spiegle* confirmă importanța acestei experiențe din copilărie.

De-a lungul școlii, Pärt a studiat și oboiul, percuția, a cântat în cor. Deoarece instrumentul său principal era pianul, a cântat în multe concerte, în special ca pianist acompaniator. Aptitudinile sale componistice au evoluat de la simpla improvizație la pian către compoziții mai serioase pe când avea 14, 15 ani⁵⁸. A interpretat prima sa creație pentru pian în cadrul unui concurs al tinerilor artiști, la vârsta de 17 ani, fără să câștige nici un premiu. Piesa se numea *Melodia*, iar autorul își amintește că lucrarea arăta influența lui Rachmaninov și că, oricum, „nu era muzică personală”⁵⁹.

În 1953 termină școala generală și merge în capitala Tallinn unde își continuă studiile în cadrul Școlii Medii de Muzică, având parte aici de cursuri intensive cu scopul de a pregăti admiterea la conservator. După absolvirea în 1957 a acestor studii numite *uchilishche*⁶⁰, Pärt intră la Conservatorul din Tallinn în toamna aceluiași an.

Între anii 1958 și 1963 studiază compoziția cu Heino Eller, la rândul său elevul lui Alexander Glazunov. Faptul are o certă importanță din moment ce aflăm de la Susan Bradshaw că „Pärt îl recunoaște pe compozitorul rus ca fiind «părintele său în muzică»”⁶¹. Paul Hillier (biograful său) afirmă că Pärt a fost un student remarcabil și talentat, căruia i-a venit relativ ușor să absoarbă noi idei și tehnici de la profesorul său⁶². Drept urmare, stilul său compozițional s-a dezvoltat, deschizându-i noi orizonturi spre tehnicile de avangardă ce le va folosi în prima parte a carierei sale. Dincolo de educația muzicală tradițională din conservator, Pärt a învățat, de asemenea, inginerie de sunet. Încă de când era student în Tallinn a început să lucreze ca inginer de sunet la postul de Radio Estonian, o stație locală, colaborarea sa continuând până în 1968. După aceea, Pärt a devenit compozitor independent, scriind în mare parte muzică de film.

⁵⁵ Martin Elste, *An Interview with Arvo Pärt*, Fanfare, 11 Aprilie 1988, p. 338.

⁵⁶ Paul Hillier, *op. cit.*, p. 84.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 92.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 26.

⁵⁹ *Idem*.

⁶⁰ Stephen Wright, *Stylistic Development in the Works of Arvo Pärt, 1958-1985*, Master's thesis, University of Western Ontario, 1992, p. 11.

⁶¹ Susan Bradshaw, *Arvo Pärt*, Contact, nr. 26, 1983, p. 25.

⁶² Paul Hillier, *op. cit.*, p. 27.

Compozițiile sale au ajuns în atenția publicului odată cu sfârșitul anilor șaizeci și au inclus diverse stiluri muzicale și tehnici pornind de la neo-clasicismul tonal până la serialismul dodecafonic. Majoritatea lucrărilor de început (a carierei componistice) sunt pentru pian în stil neoclasic⁶³. În 1962, la Moscova a câștigat premiul I la Concursul Tinerilor Compozitori pe întreaga Uniune Sovietică cu cantata *Meie Aed (Grădina Noastră)*, lucrare compusă în 1959, pe când deja își îndreptase atenția asupra muzicii seriale. Tehnica serialismului dodecafonic a studiat-o din cărți și partituri obținute destul de dificil în Uniunea Sovietică, inclusiv înregistrări cu lucrări contemporane greu accesibile în acea perioadă. Pärt a povestit faptul că singurele piese contemporane aparținând compozitorilor „din Vest” pe care le-a putut auzi au fost scrise de Pierre Boulez, Anton Webern și Luigi Nono⁶⁴. Această „sărăcie” de muzică este asociată de Pärt cu înfometarea. Iată cum explică el impactul pe care l-au avut compozitorii occidentali asupra muzicii sale din anii șaizeci: „Da, (muzica) a fost influențată de lucruri precum dodecafonia, serialismul și muzica aleatorică; toate acestea au venit la noi din Vest. Poate că alții au practicat acestea și în Rusia însă noi nu știam nimic. De exemplu, pe când eram student aveam două volume de exerciții de Eimert și Krenek⁶⁵ și asta era tot, în afară de niște exemple muzicale ciudate sau casete ilegale. Dar nu ne trebuiau prea multe cunoștințe – dacă cineva spune că există o țară unde oamenii dansează într-un singur picior și tu nu ai văzut niciodată asta, poți pur și simplu să încerci și tu, dacă vrei: s-ar putea să o faci mai bine decât cei care au făcut-o pentru prima dată...! Când oamenii sunt înfomețați, au simțurile alerte pentru a depista orice urmă de hrană. Este la fel și cu ideile, mai ales în acele vremuri în Uniunea Sovietică. Foamea de informație era atât de mare încât uneori era de ajuns să auzi unul sau două acorduri și o întreagă lume nouă își deschidea porțile”⁶⁶.

Nekrolog, compusă în 1960, prima piesă orchestrală din cariera lui Pärt, este consemnată, de asemenea, ca fiind prima lucrare serial-dodecafonică scrisă vreodată de un compozitor estonian⁶⁷. Deși a fost muștrat de critici pentru această încercare, Pärt continuă să creeze bazându-se pe tehnicile seriale de-a lungul anilor șaizeci. Stephen Wright remarcă: „în următorii opt ani (după ce a compus prima sa lucrare serială), Pärt a integrat în creația sa majoritatea tehnicilor de avangardă de pe atunci (printre care colajul, aleatorismul și tehnici instrumentale extinse) păstrând serialismul drept cadru compozițional”⁶⁸. *Credo*, pentru pian solo, cor și orchestră este „lucrarea pivotară”⁶⁹ în creația lui Pärt. Compusă în 1968, a fost ultima lucrare gen colaj ce combină tehnicile tonale cu cele

⁶³ Marguerite Bostonia, *Musical, Cultural and Performance Structures in the Organ Works of Arvo Pärt*, Unpublished PhD. Diss., West Virginia University, 2009, p. 6.

⁶⁴ Jamie McCarthy, *An Interview with Arvo Pärt*, *The Musical Times* 130, Martie 1989, p. 130.

⁶⁵ Ernst Krenek (1900-1991), compozitor și muzicolog austriac de origine cehă. Herbert Eimert (1897-1972), teoretician, muzicolog, jurnalist și compozitor german.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 130.

⁶⁷ Paul Hillier, *op. cit.*, p. 35.

⁶⁸ Stephen Wright, *op. cit.*, p. 1.

⁶⁹ Paul Hillier, *op. cit.*, p. 58.

atonale într-un context serial. Semne ale schimbării ce urmează să survină în modul de a compune se întrevăd deja din acest an. După cum remarcă Paul Hillier, Pärt este străbătut de frământări profunde în ceea ce privește perenitatea muzicii în contextul „progresului” în artă.

Iată ce declară într-un interviu acordat Radioului Estonian în toamna anului 1968: „Nu sunt sigur că în artă poate exista progres. Progresul în sine poate fi posibil în știință. Oricine poate înțelege ce înseamnă progresul când vine vorba de evoluția tehnicii în armată și război. În artă situația este mult mai complexă... multe obiecte de artă din trecut ne apar ca fiind mult mai contemporane decât arta noastră actuală. Cum explicăm asta? (...) Cred că modernitatea muzicii lui Bach nu va dispărea probabil niciodată... motivul nu este doar că, în termeni absoluți ar putea pur și simplu să fie mai bună decât muzica contemporană... secretul contemporaneității rezidă în întrebarea: Cât de global a perceput autorul/compozitorul nu numai propriul prezent, ci totalitatea vieții cu bucuriile tristețile și misterele ei?... Este ca și cum ni s-ar da o problemă de rezolvat, un număr (UNU, de exemplu), teribil de complex când este divizat în fracții. Găsirea unei soluții este un proces lung și necesită o concentrare intensă; dar înțelepciunea constă în reducere. (...) Întotdeauna cea mai contemporană este acea lucrare care conține cea mai clară și mai corectă soluție (UNU). Artă are de-a face cu eternele întrebări, nu doar a te limita la rezolvarea problemele zilnice. În orice caz, dacă am cerceta în profunzime esența oricărei lucrări muzicale, indiferent de gen, nu putem face abstracție de procesul reducerii. Cu alte cuvinte trebuie să aruncăm balastul – epoca, stilul, forma, orchestrația, armonia, polifonia – pentru a ajunge astfel la o singură voce, la «intonațiile» sale. Doar acolo ne aflăm față în față cu întrebarea: «Este adevărat sau fals?»⁷⁰.

Timp de câțiva ani după *Credo*, Pärt și-a îndreptat atenția către studiul monodiei gregoriene și către exercițiile de contrapunct tonal la două voci, parcurgând un drum prin care urma „să învețe din nou să meargă precum un compozitor”⁷¹. Kimberly Anne Cargile⁷² remarcă faptul că în perioada de „tăcere auto-impusă” dintre anii 1968 și 1976 Pärt publică o singură lucrare, în 1971: *Simfonia a III-a*, în care, părăsind tehnica serială, folosește sfera tematicii tonale cu imitații contrapunctice în stil baroc.

Aflăm de la Stephen Wright⁷³ că la începutul acestei perioade, Pärt a audiat pentru prima dată în viața sa cânturi gregoriene și a fost copleșit complet de ceea ce a auzit: a pornit imediat în căutarea altor exemple, inițiind un studiu intensiv asupra muzicii vechi⁷⁴, incluzând nu numai cântul gregorian, dar și muzica Școlii de la Notre Dame, Guillaume de Machaut, Jacob Obrecht, Jan van

⁷⁰ Paul Hillier, *op. cit.*, p. 65.

⁷¹ *Ibidem*, p. 74.

⁷² Kimberly Anne Cargile, *An analytical Conductor's Guide to the SATB a Cappella Works of Arvo Pärt*, Phd., University of Southern Mississippi, 2008, p. 5.

⁷³ Stephen Wright, *Arvo Pärt (1935-)*, în *Music of the Twentieth-Century Avant-Garde: a Biocritical Sourcebook*, Londra, Greenwood Press, 2002, p. 358.

⁷⁴ Termenul de „muzică veche” (tradus din eng.: „early music” sau „old music”) apare des în interviurile lui Pärt, în articole, precum cel al lui Stephen Wright sau în publicația lui Paul Hillier, *Arvo Pärt*, și se referă, cel mai probabil, la muzica precedentă epocii Barocului.

Ockeghem, Josquin des Prez, Giovanni Palestrina și Tomás Luis de Victoria. Pärt însuși ne oferă detalii despre nevoia sa de a se opri din compus: „Eram convins la acea vreme că nu mai puteam continua cu mijloacele pe care le aveam la dispoziție; nu aveam destul material, și astfel m-am oprit pur și simplu din a scrie muzică. Mi-ar fi plăcut să intru în contact cu ceva viu, simplu și non-distructiv. Doream doar o simplă linie muzicală, cu viață interioară și cu suflu, așa cum exista în cântecele epocilor străvechi și persistă și astăzi în muzica folclorică; o monodie absolută, o voce simplă din care rezultă totul. Am vrut să învăț cum să conduc melodia, deși nu aveam nici o idee despre cum aş putea face asta. Aveam doar o un volum de cântece Gregoriene, o «*liber usualis*»⁷⁵, pe care am primit-o de la o biserică din Tallinn. Am început să cânt vocal și la pian acele melodii, cu aceeași senzație pe care aş fi avut-o dacă mi s-ar fi făcut o transfuzie de sânge – și cumva am reușit cu succes să mă conectez cu aceea muzică. Dar nu am folosit niciodată citate directe din acest gen, cu excepția unei singure lucrări (*Statuit ei dominus*) pe care am scris-o pentru catedrala din Bologna”⁷⁶.

Arvo Pärt întâlnește la începutul anilor '70 pe Andres Mustonen, fondatorul grupului de muzică veche „Hortus Musicus”, grup ce va interpreta pentru prima dată lucrările sale de după 1976. Alături de interesul pentru partiturile de gen, Pärt este receptiv la modul de interpretare vocal-instrumentală a muzicii vechi (în special cea aparținând Școlii Franco-Flamande), participând intens la repetițiile și concertele susținute de ansamblul estonian de muzică veche.

Tranziția spre „re-afirmarea” sa pe scena compoziției are și o componentă a evoluției personale în domeniul spiritualității și religiei. În jurul anilor 1971 o întâlnește pe Nora, a doua soție, prin intermediul căreia renunță la confesiunea sa luterană în favoarea religiei creștin-ortodoxe. Întrebat de Jamie McCarthy în ce măsură crede că religia ortodoxă și-a pus amprenta asupra muzicii sale, Pärt răspunde: „Religia influențează totul. Nu doar muzica, ci toate lucrurile”⁷⁷. Paul Hillier afirmă, de asemenea, că în această perioadă „este clar că întreaga structură și direcție a vieții sale a găsit o nouă însemnătate, încapsulată în convertirea sa la Biserica Ortodoxă Rusească și cristalizată în descoperirea stilului *tintinnabuli* cele două fiind inseparabil îngemănate”⁷⁸.

Din această perioadă de tăcere, în viața componistică a lui Pärt „a izvorât o nouă concepție asupra relației dintre sunet și tăcere în muzica sa”⁷⁹. Într-un interviu acordat lui Jamie McCarthy în anul 1989 Pärt afirmă: „compozitorul, prin tăcere poate contempla dacă are sau nu ceva important

⁷⁵ *Liber usualis* este o carte de cânturi gregoriene uzuale compilată de călugării mănăstirii catolice benedictine Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, Franța, în jurul anului 1900.

⁷⁶ Enzo Restagno, *I seek a Common Denominator*, Musikblätter, Martie-Aprilie 2012, p. 7.

⁷⁷ Jamie McCarthy, *op. cit.*, p. 132.

⁷⁸ Paul Hillier, *op. cit.*, p. 68.

⁷⁹ Oranit Kongwattananon, *Arvo Pärt and Three Types of his Tintinnabuli Technique*, Master of Music (Music Theory), Noiembrie 2012.

de scris; în acest fel în lucrare vor apărea doar idei semnificative”⁸⁰. După aproximativ opt ani de căutări, Arvo Pärt își găsește propriul stil componistic pe care îl intitulează *tintinnabuli*. După denumire, care în latină înseamnă *clopotel*, tehnica originală de compoziție creată de Pärt are ca idee centrală relația dintre sunetul principal generat de lovirea clopotului și armonicile ce rezultă ulterior. Raportul dintre aceste voci este motorul generator al întregului sistem componistic: o textură realizată prin suprapunerea „Vocii Melodice” și a „Vocii *Tintinnabuli*”⁸¹ (se va descrie mai pe larg, mai jos). Deși această nouă tehnică a fost influențată de muzica medievală și renașcentistă, textura și funcționalitatea acestui stil muzical nu pot fi descrise cu ușurință în termenii unei singure tehnici componistice din trecut. Când publicul vine în contact cu lucrările *tintinnabuli* de cele mai multe ori se menționează cuvântul *liniște/tăcere*⁸², atât în relație cu muzica propriu-zisă, cât și în sensul abstract al conceptului⁸³. Pärt dezvoltă această idee explicând că: „cele mai importante lucruri care se întâmplă între doi oameni – de exemplu doi oameni care sunt foarte apropiați unul de celălalt – nu sunt declarate, sunt imposibil de exprimat. Nu este nevoie să se spună nimic, și nu ar trebui să se spună nimic. Cu toate acestea, lucrurile de acest gen sunt foarte importante. Există un gen de barieră, și când cineva simte această barieră și forța unor astfel de lucruri, cred că trebuie să facă pauze dese. Aceste persoane spun foarte mult. Continuă de acolo unde au lăsat conversația, sau pregătesc ceea ce va urma. Sau liniștea rămasă între ei poate fi pur și simplu ca și cum ai trage aer în plămâni, sau ca o bătaie a inimii. Cred că trebuie să ne preocupăm mult mai mult cu pauzele și reflecția, și să evocăm această reflecție și această condiție a stabilității pentru oamenii pentru care creăm arta noastră”⁸⁴.

La începutul anilor 1980, Arvo Pärt împreună cu familia sa emigrează în Austria (cu ajutorul casei de producție Universal Edition), unde primește cetățenie austriacă. După aceea, în urma unei burse acordate de *Serviciul German de Schimb Academic*, în 1981 se mută la Berlin, unde își va continua activitatea de compozitor până după 1992, când revine în țara natală. Actualmente își împarte alternativ reședința între Berlin și Tallinn (Estonia).

1.2. *Tintinnabuli* – generalități

Tintinnabuli este un proces compozițional, un stil muzical original, creat de Arvo Pärt la începutul anilor 1970, așa cum s-a menționat mai sus. Termenul de *tintinnabuli* provine de la

⁸⁰ Jamie McCarthy, *op. cit.*, p. 132.

⁸¹ Ambele noțiuni au fost introduse de Paul Hillier în 1997 odată cu publicarea cărții *Arvo Pärt*, New York, Oxford University Press, p. 92.

⁸² Traducerea din engleză – *Silence*, cuvânt folosit atât pentru a sugera ideea de tăcere absolută, cât și pentru noțiunea de liniște, liniștit. Ambii termeni în română (*liniște/tăcere*) sunt sugestivi pentru lucrările *tintinnabuli*: ele au în cea mai mare parte un caracter general *liniștit* (introspect, meditativ-religios) și abundă de momente de *tăcere*, în care muzica este în mod repetat întreruptă de pauze generale (neobișnuit de) lungi.

⁸³ Jamie McCarthy, *op. cit.*, p. 132.

⁸⁴ *Idem*.

cuvântul latin *tintinnabulum*, care în traducere înseamnă clopot mic (clopoțel). Despre asocierea cu acest termen Hillier afirmă: „Ar trebui subliniat faptul că stilul lui Pärt, *tintinnabuli*, s-a dezvoltat intuitiv. Asocierea între trison și modul prelungit în care clopotele rezonază a fost inițial făcută de Nora Pärt (și detaliată într-un program de sală al unui concert din 1977), astfel încât numele de *tintinnabuli* a fost adoptat abia după ce tehnica în sine fusese deja total formulată”⁸⁵.

Într-un interviu acordat muzicologului Enzo Restagno, Arvo Pärt descrie stilul *tintinnabuli* astfel: „În esență conceptul este comparabil cu ce se întâmplă în mod normal atunci când cineva învață să cânte la pian; mâna stângă continuă să cânte același acord, în timp ce dreapta desfășoară melodia. În cazul meu există o melodie și trei sunete – dar fiecare notă a melodiei este asociată cu unul dintre aceste trei sunete, în conformitate cu reguli foarte precise – și vice-versa, bineînțeles. Evident, rezultă disonanțe neașteptate, dar există o logică în melodia cea mai de sus, cum există o logică și în cele trei sunete de acompaniament, chiar dacă (aceasta) este mai degrabă ascunsă”⁸⁶.

Hillier asociază tehnica compozițională a lui Pärt cu muzica medievală și renașcentistă. În accepțiunea sa, *tintinnabuli* este o structură simplă, bazată pe o relație unică dintre melodie și armonie, între dimensiunea verticală și cea orizontală – mers treptat și salturi arpegiale. Armonia nu se mișcă, ci doar gravitează de o parte și de alta pentru a crea o desfășurare melodică: „În muzica medievală și în faza inițială a polifoniei Renașterii, armonia e formată din confluența vocilor constitutive astfel încât analiza armonică devine cel puțin secundară. În mod similar, în muzica *tintinnabuli*, unde armonia nu se «mișcă», cadrul armonic a fost împins spre periferie spre a forma o linie muzicală, iar relația dintre cele două tipuri de mișcare melodică [mers treptat și salturi arpegiale – n.trad.] creează o rezonanță armonică care este în esență trisonul alături de prezența fluctuantă a disonanțelor diatonice. Ceea ce auzim poate fi descris ca fiind un singur moment desfășurat în timp”⁸⁷.

1.3. Organizare sonoră și elemente de limbaj

Conform descrierii lui Paul Hillier „la baza sistemului *tintinnabuli* se află o textură de două voci (funcționând mereu notă contra notă), ce constă într-o voce⁸⁸ «Melodică» (*vocea M*) ce se mișcă de cele mai multe ori treptat dinspre ori înspre tonul central (de cele mai multe ori, dar nu întotdeauna, tonica) și o voce «*Tintinnabuli*» (*vocea T*⁸⁹) ce intonează notele trisonului tonal⁹⁰. (...) Dacă oricum *vocea M* este compusă [n. trad.: are o libertate mai mare de construcție], *vocea T* este

⁸⁵ Paul Hillier, *op. cit.*, p. 97.

⁸⁶ Enzo Restagno, *I seek a Common Denominator*, Musikblätter, martie-aprilie 2012, p. 8.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 90.

⁸⁸ Termenul *voce* este folosit aici și în toate celelalte cazuri pentru a numi o linie melodică distinctă.

⁸⁹ Termeni împrumutați din terminologia folosită de Paul Hillier, *op. cit.*, p. 96 (din engleză *M-voice* și *T-voice*), ce vor fi folosiți în lucrarea de față de acum înainte în varianta prescurtată: *vocea M* și *vocea T*.

⁹⁰ Termenul *tonal* indică centrul gravitațional inițial al lucrării, fără conotațiile clasice funcționale ale tonalității.

subordonată ei [n. trad.: *vocei M*] printr-o relație ce nu este niciodată la voia întâmplării, ci este guvernată de un principiu unic ce poate funcționa în diferite moduri: nota *tintinnabuli* este întotdeauna o notă din trison (altă decât unisonul sau octava) legată într-un mod specific și constant de nota melodică. Odată ce se alege o anumită relație, se aderă la aceasta în mod constant”⁹¹.

Hillier descrie sunetul caracteristic al sistemului *tintinnabuli* ca fiind „un amestec de scări diatonice și arpegii ale trisonului în care staza armonică este susținută de prezența constantă (efectivă sau sugerată) a tonicii trisonului. Acest sunet nu este doar o textură compusă din scări și arpegii, ci rezultatul unei foarte specifice tehnici de compoziție elaborată de Pärt în izolare, și profund influențată (dar nu bazată pe) de studiul muzicii vechi”⁹². Această tehnică are principii foarte lucide, care nu au fost create arbitrar, ci imaginate intuitiv printr-un proces de observare și re-evaluare a semnificației tonalității. (...) A căutat astfel să re-instaurze tonalitatea ca structură de bază a expresiei muzicale, dar fără stereotipurile funcționale ale epocilor Clasicismului și Romantismului. (...) Elementele muzicii tonale pot fi reduse la folosirea trisonului și a scării diatonice, care pot fi văzute ca două fețe ale aceleiași monede – o tonalitate ce poate fi exprimată atât orizontal cât și vertical. Gama definește un set anume de intervale, ce se mișcă treptat de la o notă centrală fie în sus, fie în jos”⁹³.

Există și păreri⁹⁴ că muzica *tintinnabuli* ar fi de factură modală sau medievală. Hillier infirmă însă aceste presupuneri: „Sunt multe aspecte ale muzicii *tintinnabuli* care dau naștere la idei ce o etichetează drept «modală»: nu se modulează și nu există practic nici un cromatism; armonia⁹⁵ nu este «funcțională» – nu exprimă o senzație structurală de tensiune și relaxare; iar constanta prezență a trisonului este sugestivă pentru ideea de dronă [n. trad.: echivalentul *isonului* din muzica bizantină], trăsătură caracteristică a muzicii modale. (...) **Muzica *tintinnabuli* a lui Pärt este un nou amestec de forțe tonale și modale.** Folosirea acordajului temperat și insistenta prezență a trisonului refuză categoric ideea că această muzică ar fi neo-medievală. În aceeași măsură, staza tonală o îndepărtează de tonalitatea convențională, deoarece prezența aceluiași trison neutralizează orice capacitate funcțională a sunetelor străine de acordul de bază”.

După cum afirmă Paul Hillier⁹⁶ *vocea T* se poate afla față de *vocea M* în două poziții, în funcție de nota intonată din trisonul tonicii; în același timp, *vocea T* poate să rămână fixă deasupra

⁹¹ Paul Hillier, *op. cit.*, pp. 92-93.

⁹² Termenul de *muzică veche* este folosit pentru a indica perioadele medievală și renașcentistă.

⁹³ Paul Hillier, *op. cit.*, pp. 90-91.

⁹⁴ Jennifer C. Post argumentează în studiul ei ideea apartenenței la stilul neo-medieval al creației lui Pärt prin prezența unor elemente precum: limba latină, drona (*isonul*), folosirea unui minim de mijloace în construcția muzicală, caracterul liniștit, introspect și meditativ al muzicii. Jennifer C. Post, *Medieval Mennerism in Modern Music: The Music of Arvo Pärt and Patricia van Ness*, MCY 524 – Contemporary Musicology, 2007, Frost School of Music, University of Miami, pp. 8-12.

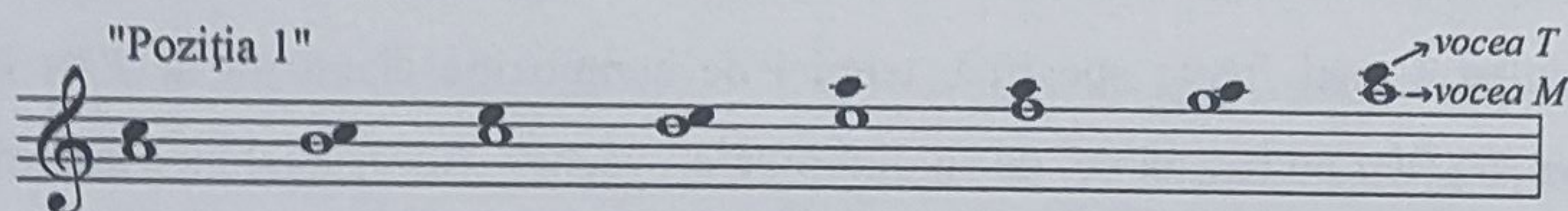
⁹⁵ Paul Hillier, *op. cit.*, p. 92: „cuvântul «armonie» trebuie înțeles aici în sensul său cel mai fundamental, ca fiind un agregat vertical de sunete ce survin la un moment dat”.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 93.

(localizare *superioară*), dedesubt (localizare *inferioară*) sau poate alterna deasupra sau dedesubt (localizare *alternantă*) față de *vocea M*. Putem avea, astfel, două feluri de poziții (ca distanță funcțională), cu cele trei variante de raportare față de *vocea M* (ca localizare spațială):

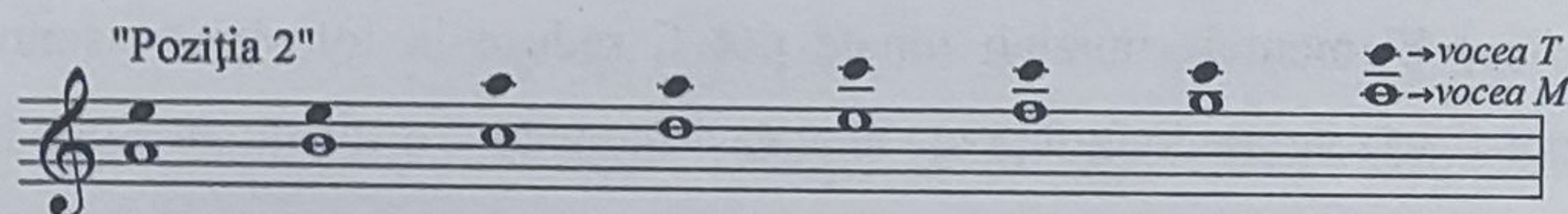
1. „Poziția 1”, în care *vocea T* intonează sunetul din trisonul tonicii⁹⁷ care se află cel mai aproape de *vocea M* (exemplele sunt construite pe o simplă scară de *la* minor, unde *vocea T* este reprezentată de notele negre):

Ex. 1



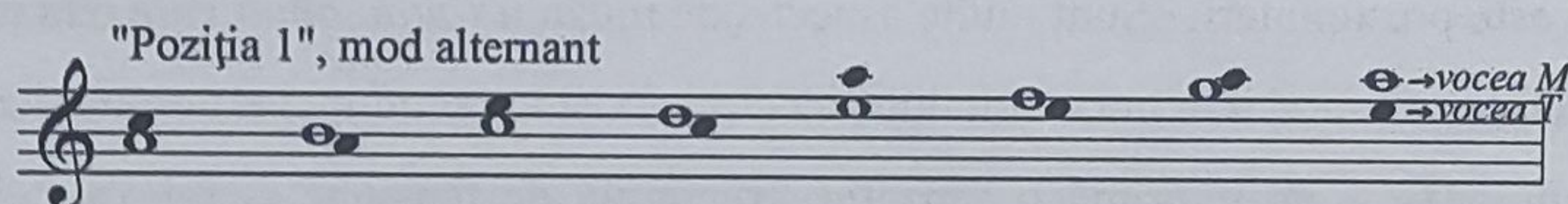
„Poziția 2”, în care *vocea T* nu intonează sunetul cel mai apropiat, ci imediat următorul sunet din trisonul tonicii:

Ex. 2



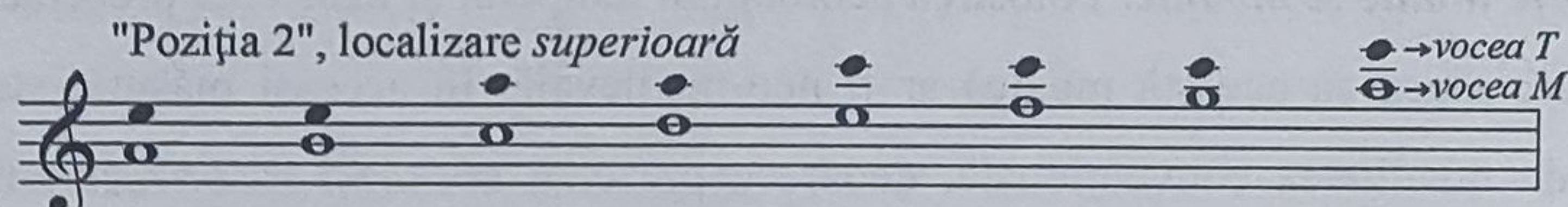
Tot Hillier remarcă faptul că „în practică, «Poziția 1» este în mod frecvent utilizată în modul alternant,

Ex. 3

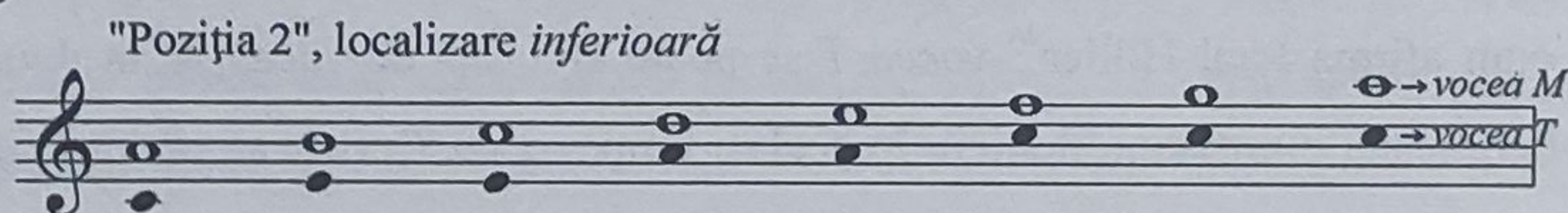


în timp ce «Poziția a 2-a» este în mod normal folosită cu localizare fixă *superioară* sau *inferioară*”⁹⁸.

Ex. 4



Ex. 5



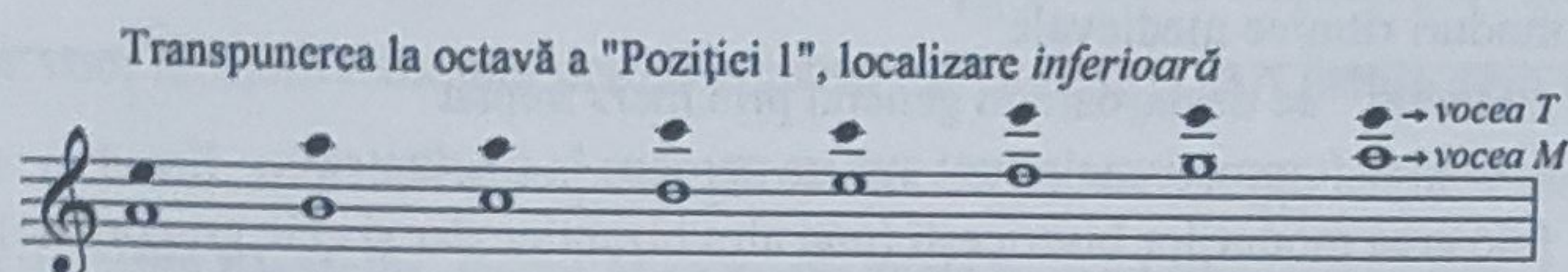
Un detaliu considerat de o importantă însemnătate (din moment ce stilul *tintinnabuli* este construit pe principii de simetrie) este faptul că în modul *alternant* al *vocii T* se poate începe fie de deasupra, fie de dedesubt. Un amănunt ce îmbogățește posibilitățile de expresie pe verticală a sistemului *tintinnabuli* este și faptul că „orice *voce T* poate fi transpusă la orice octavă diferită. O

⁹⁷ Termenul *trisonul tonicii* este o indicație de referință intonațională, fără a avea conotațiile clasice funcționale ale tonalității (în cazul de față trisonul este *la* minor).

⁹⁸ Paul Hillier, *op. cit.*, p. 94.

asemenea transpoziție poate da iluzia unei «a 3-a Poziții» T^{99} . Așa cum se poate vedea în exemplul de mai jos, *vocea T* intonează sunetul cel mai distant din trisonul tonicii, în perimetrul unei octave față de *vocea M*; dar, în esență, este de fapt o transpoziție la octavă a „Poziției 1”, modul *inferior*:

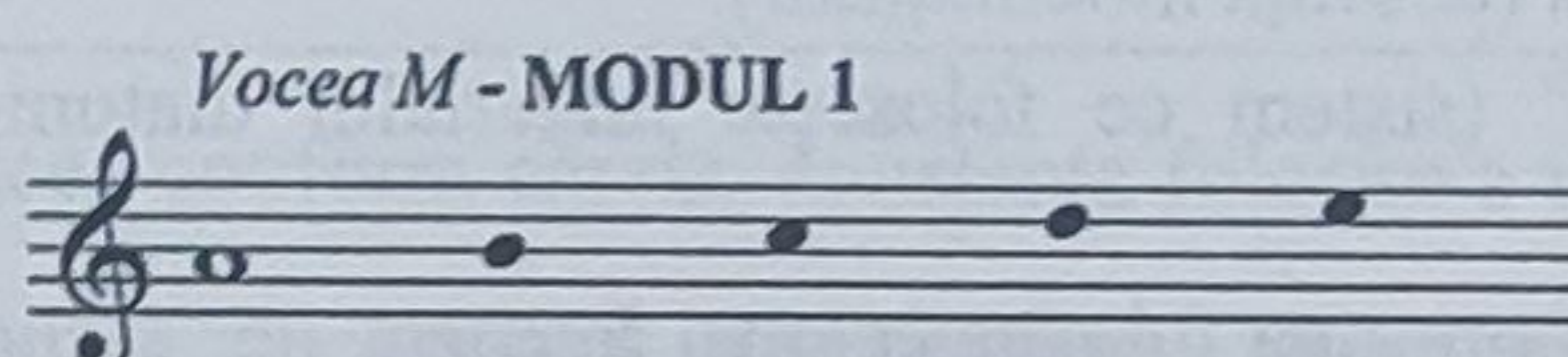
Ex. 6



Vocea Melodică are, potrivit lui Paul Hillier¹⁰⁰, **patru moduri** distincte de construcție, în contextul stilului *tintinnabuli*.

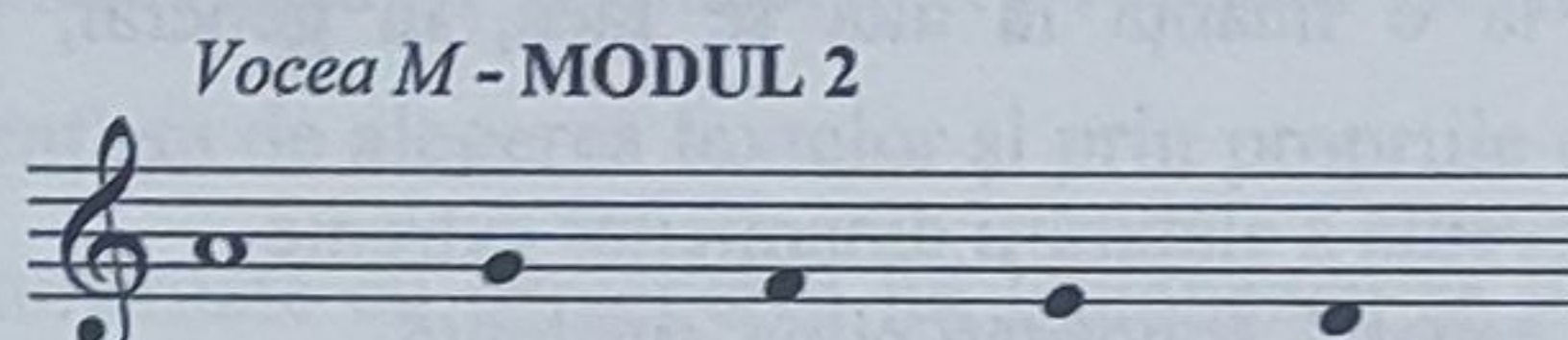
Primul mod urcă treptat de la nota de bază (tonica) trisonului *Tintinnabuli*:

Ex. 7



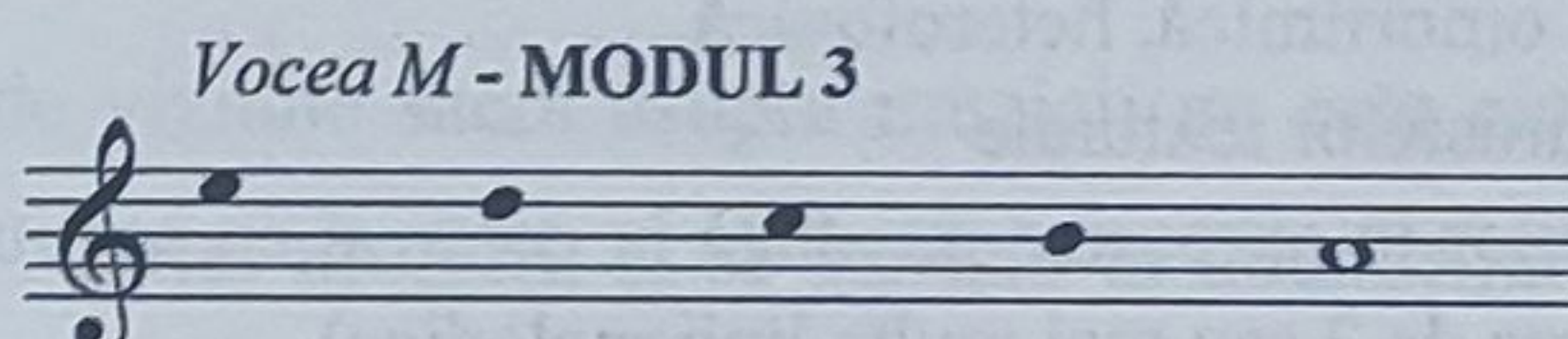
Al doilea mod este similar cu primul, doar că în loc să urce, *Vocea M* coboară treptat, pornind de la *tonica T*:

Ex. 8



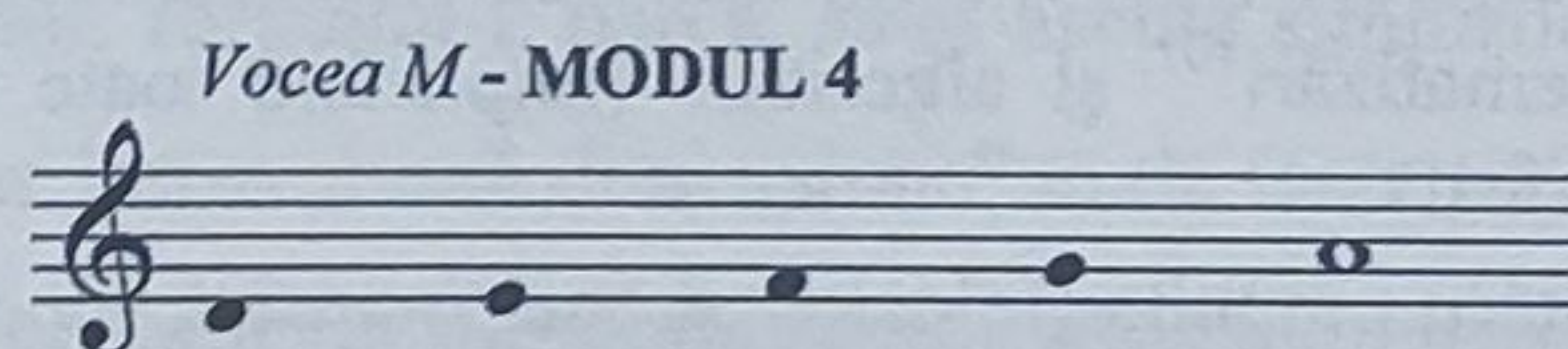
În cazul **modului trei**, *vocea M* coboară treptat spre baza trisonului *T*:

Ex. 9



Modul patru are loc atunci când *vocea M* urcă treptat spre *tonica T*:

Ex. 10



David E. Pinkerton II¹⁰¹ alcătuiește o listă a elementelor de stil caracteristice muzicii lui Arvo Pärt de după 1976. Tabelul următor are ca sursă de inspirație această sinteză publicată de autor *online* în secțiunea *Elements of Style* a site-ului web dedicat lui Arvo Pärt¹⁰²:

⁹⁹ Paul Hillier, *op. cit.*, p. 94.

¹⁰⁰ *Ibidem*, pp. 95-96.

¹⁰¹ Autorul tezei de dizertație cu titlul *Minimalism, stilul Gotic și tintinnabuli la Pärt, în lucrări selecționate*, Duquense University, 1996.

¹⁰² www.arvopart.org © David E. Pinkerton II 1997-2010 (accesat 01.2016).

Elemente de stil în muzica *tintinnabuli*:

Ritm	- valori lungi de note - motive ritmice medievale (<i>hocket</i> ¹⁰³), folosite sistematic cu caracter discontinuu de la o voce la alta - moduri ritmice medievale ¹⁰⁴
Melodie	- melodia ¹⁰⁵ se desfășoară în general prin mers treptat - diatonică (cromatisme sunt evitate aproape în totalitate) - folosirea modurilor bisericești (mai ales bizantine dar și cele gregoriene) - procedee medievale precum <i>Organum</i> , <i>Cantus firmus</i> , <i>Isonul</i> - folosirea motivelor de scurtă durată, în modele repetitive - textul este cel care determină prozodia frazei muzicale (<i>arsis & thesis</i>) - majoritatea textelor alese sunt sacre (din sfera religiei Creștine)
Armonie	- heterofonia, mai des folosită decât armonia acordică (pe verticală) tip <i>bloc sonor</i> - stază armonică (absența modulațiilor)
Sistem de organizare sonoră	- pandiatonic ¹⁰⁶ (sistem ce folosește materialul diatonic, fără limitările tonalității funcționale) - tonalitățile minore sunt folosite cel mai frecvent
Tempo	- lent, de lungă respirație
Pauze	- pauze generale (surprinzător) de lungă durată (des, sistematic și repetitiv folosite;)
Dinamică	- nuanțe mici folosite neobișnuit de mult (în timp), mai ales în debutul și finalul muzicii - trecerea de la o nuanță la alta se face, în general, brusc, fără <i>crescendo</i> sau <i>decrescendo</i> - utilizarea frecventă a alăturării dinamicilor extreme - se preferă, în general, sonorități pline, susținute
Forme	- tip <i>oglină</i> , des întâlnită în muzica instrumentală - determinate exclusiv de text, în lucrările corale
Scriitură	- omofonică și omoritmă, heterofonică - folosirea contrastelor texturale - folosirea vocilor în apropiere imediată în contrast cu spațiu extrem de mare între voci (în suprapunerea de 2 sau mai multe linii melodice) - intrarea și ieșirea vocilor pe parcursul lucrării se face în raport de totală independent între acestea
Principii folosite	- economie de mijloace (reducția extremă a elementelor constitutive ale muzicii) - simetrie, sistematizări ¹⁰⁷ și algoritme (implicând toate elementele constitutive ale discursului muzical) - principiul dilatării timpului (folosirea dronei/ <i>isonului</i> , sunete pe valori lungi de note)

¹⁰³ „Hocket-ul este o tehnică de compoziție ce implică două voci, unde una dintre ele cântă și alta se oprește, pentru că atunci când prima voce termină strofa, continuă cea de a doua împrumutând reperul intonațional și de caracter”. David E. Pinkerton II, *Minimalism, the Gothic Style and Tintinnabulation in Selected Works of Arvo Pärt*, Duquense University, Pittsburgh, Pennsylvania, 1996, p. 17.

¹⁰⁴ Johannes de Garlandia în lucrarea *De Musica mensurabili* identifică 6 moduri ritmice, (circa 1250), David E. Pinkerton II, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰⁵ Prin *melodie* înțelegem *Vocea Melodică* (regula nu se aplică *Vocii Tintinnabuli*, a cărei desfășurare este în general arpeggială).

¹⁰⁶ *Tintinnabuli* aderă la acest sistem prin diatonism, evitarea înlănțuirilor acordice tonal-funcționale și nerezolvarea funcțională a disonanțelor.

¹⁰⁷ Arvo Pärt afirmă: „structura e un vas folosit la transportarea de sentimente și gesturi. Nu mă încred în curgerea muzicii mele fără **structuri matematice**”. În Jeremy Beck, *Arvo Pärt: Notes from Oregon*, The Society of Composers, vol. 25, nr. 4, New York, 1995, p. 1.

1.4. Elemente stilistico-interpretative, implicații de natură religioasă

După cum s-a menționat mai sus textura *tintinnabuli* este formată din două voci (linii melodice) cu funcții distincte: vocea Melodică (*vocea M*) și vocea *Tintinnabuli* (*vocea T*). Hillier asociază acestor voci termeni teologici precum „păcat” și „iertare”, Pärt însuși descriindu-i *vocea M* ca întruchipare a lumii subiective, supusă păcatului de zi cu zi, pe când *vocea T* semnifică obiectivitatea, izbăvirea păcatelor. *Vocea M* se poate naște în mod liber și spontan, în timp ce *Vocea T* se află mereu în raport strâns cu prima. Această imagine se poate lega de „eterna dualitate” precum „corp și spirit” sau „pământ și cer”. În cele din urmă textura *tintinnabuli* tinde să ilustreze paradoxul matematic unde $1+1=1$ ¹⁰⁸, pentru că în final *vocea M* și *vocea T* sunt una și aceeași voce¹⁰⁹.

Hillier sintetizează ideea conform căreia, constanta folosire a trisonului în stilul *tintinnabuli* (fără bagajul de funcții tonale cu care a fost încărcat în muzica secolelor optsprezece și nouăsprezece) a fost o alegere pe care Pärt „nu o mai putea evita pentru mult timp, și numai prin imersiunea completă în această lume a putut acum să creeze o muzică a esențelor, o muzică a notelor puține, dar de o mare forță și puritate. (...) Plecând de la recunoașterea înclinațiilor religioase ale lui Pärt (evidențiată de alegerea textelor și prin propriile comentarii despre muzică), a asocia percepția sa despre tonalitate cu perceperea lui Dumnezeu ar fi un lucru prea evident, și în același timp o interpretare prea îndrăzneță. În acest sens am putea privi «tonalitatea», reprezentată de constanta prezență a trisonului major și minor, nu ca un simbol, ci mai degrabă ca o manifestare a lui Dumnezeu. O astfel de viziune sacră asupra muzicii nu este nici unică, nici excentrică; are corespondențe de-a lungul istoriei muzicii, și se găsește în abundență în muzica non-occidentală, care – în plus, nu resimte împotrivirea forțată a unei vechi societăți materialiste”¹¹⁰.

Nora Pärt vorbește despre *tintinnabuli* din perspectiva stării de conștiință pe care această muzică o trezește în ascultător, forțându-l, parcă, să-și ascute simțurile și sporindu-i atenția atât de mult, încât este total transpus într-o „nouă dimensiune” unde toate trăirile se măresc ca și cum ar fi privite prin microscop: „Conceptul de *tintinnabuli* s-a născut dintr-o dorință profund înrădăcinată pentru o extrem de redusă lume a sunetelor, care să nu poată fi măsurată în kilometri, și nici chiar în metri, ci doar în milimetri. Din experiența mea, ascultătorul devine pe parcurs tot mai sensibilizat, odată ce este atras în această dimensiune. Spre final, atenția ascultării este cu totul focalizată. Până

¹⁰⁸ Ecuație enigmatică propusă de Nora Pärt, soția compozitorului, și îmbrățișată cu căldură de acesta. Nora este la rândul ei muzician (și dirijor) cu rol activ în viața artistică și componistică a lui Arvo. Este prezentă mai mereu în cadrul interviurilor scrise sau televizate, formulând deseori explicații și teoretizări ale stilului *tintinnabuli* ce întrec uneori puterea de sinteză a soțului (el însuși îi cere ajutorul în formularea unor răspunsuri atunci când se află în fața unor întrebări ce îl pun în dificultate).

¹⁰⁹ Paul Hillier, *op. cit.*, p. 96.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 92.

la un asemenea grad, încât, după ce muzica s-a stins este extrem de remarcabil să-ți auzi respirația, bătăile inimii, zgomotul luminilor de scenă sau al instalației de aer condiționat, de exemplu. Compozitorul ne atrage în această dimensiune necunoscută cu un material muzical aparent «familiar» și inofensiv»¹¹¹.

Chiar Arvo Pärt ne mărturisește că până și pentru el această dimensiune a stilului *tintinnabuli* este în continuare un mister: „*Tintinnabuli* este un domeniu pe care-l cutreier uneori când sunt în căutare de răspunsuri – în viața mea, în muzica mea sau în munca mea. În orele mele cele mai întunecate, am impresia că totul, în afara acestui unic lucru, nu are nici un sens. Complexitatea și varietatea doar mă adâncesc în confuzie, și mă văd nevoit să caut unitatea. Ce anume este acest unic lucru, și cum îmi pot găsi drumul către el? Urme ale acestui lucru perfect apar în multe înfățișări – și tot ce nu este important se destramă. Așa este și *tintinnabuli*. Iată-mă singur cu liniștea. Am descoperit că e de ajuns o singură notă, atunci când este frumos cântată. Această singură notă, sau o simplă pauză, sau un moment de liniște mă reconfortează. Lucrez cu foarte puține elemente – cu o singură voce, cu două voci. Construiesc cu cele mai primitive materiale – cu un trison, cu o anumită tonalitate. Cele trei note ale trisonului sunt precum clopotele. Iată de ce am numit asta *tintinnabuli*”¹¹².

BIBLIOGRAFIE

- BOSTONIA, Marguerite – *Musical, Cultural, and Performance Structures in the Organ Works of Arvo Pärt*, Unpublished PhD. Diss., West Virginia University, 2009
- CARGILE, Kimberly Anne – *An analytical Conductor's Guide to the SATB a Cappella Works of Arvo Pärt*, Phd. diss., University of Southern Mississippi, 2008
- HILLIER, Paul – *Arvo Pärt*, New York, Oxford University Press, 1997
- PINKERTON II, David E. – *Minimalism, the Gothic Style and Tintinnabulation in Selected Works of Arvo Pärt*, Duquense University, Pittsburgh, Pennsylvania, 1996
- SHENTON, Andrew – *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*, Cambridge University Press, 2012
- WRIGHT, Stephen – *Stylistic Development in the Works of Arvo Pärt, 1958-1985*, Master's Thesis University of Western Ontario, 1992

¹¹¹ Geoff Smith, *An Interview with Arvo Pärt: Sources of Invention*, The Musical Times, Vol. 140, Nr. 1868, 1999, p. 22.

¹¹² Citat preluat din cartea CD-ului *Tabula Rasa*, ECM records N. 1275, Germania, 1984.

Studii, articole, interviuri, recenzii discografice

- BECK, Jeremy – *Arvo Pärt: Notes from Oregon*, în *The Society of Composers*, vol. 25, nr. 4, New York, 1995
- BRADSHAW, Susan – *Arvo Pärt*, în *Contact*, nr. 26, 1983
- ELSTE, Martin – *An Interview with Arvo Pärt*, în *Fanfare*, 11 Aprilie 1988
- KONGWATTANANON, Oranit – *Arvo Pärt and Three Types of his Tintinnabuli Technique*. Master of Music (Music Theory), Noiembrie 2012
- McCARTHY, Jamie – *An Interview with Arvo Pärt*, în *Musical Times* 130, Martie 1989
- POST, Jennifer C. – *Medieval Mennerisms in Modern Music: The Music of Arvo Pärt and Patricia van Ness*, mcy 524 – Contemporary Musicology, Frost School of Music University of Miami, 2007
- RESTAGNO, Enzo – *I seek a Common Denominator*, în *Musikblätter*, Martie-Aprilie 2012
- SMITH, Geoff – *An Interview with Arvo Pärt: Sources of Invention*, în *The Musical Times*, vol. 140, Nr. 1868, 1999
- WRIGHT, Stephen – *Arvo Pärt*, în: *Music of the twentieth-century avant-garde: a biocritical sourcebook*, Londra, edited Larry Sitsky, Greenwood Press, 2002

WEBOGRAFIE

<http://www.arvopart.ee/en/Selected-texts/as-purely-cleanly-and-simply-as-possible>

<http://www.arvopart.org> © David E. Pinkerton II 1997-2010

DISCOGRAFIE


CD *Tabula Rasa*, ECM records N. 1275, Germania, 1984

DOUĂ STUDII ÎN STIL BIZANTIN DE PAUL CONSTANTINESCU

Conferențiar univ. dr. Daniela Cojocaru

Universitatea Ovidius, Constanța

Abstract: This work written by Paul Constantinescu in 1929 is particular original because it is the first approach to Byzantine melodies in a secular instrumental work (previous being represented by choral works of church worship). This original idea caused a particular conception about the whole instrumental structure, polyphonic and architectural, the musical language using psaltic singing as a starting point. The melodic and rhythmic construction, componistic development processes encountered in Byzantine melodies is fully exploited with great mastery by Paul Constantinescu.
Keywords: byzantine style, modal structures, melodic and rhythmic towers, harmonic-polyphonic textures.

ultura muzicală românească în pragul secolului XX a cunoscut un avânt nemaiîntâlnit în trecut, determinat de personalități care au însuflețit viața muzicală printr-un efort susținut cu pasiune, entuziasm, patriotism și dăruire, întâlnite numai la spiritele alese. Înnobilându-și, astfel, menirea, compozitorii au înțeles „vocația spre universalitate a culturii muzicale românești” și au deschis o nouă etapă în evoluția culturii naționale, „punctând momentul recunoașterii valorii sale universale”¹¹³. În această generație de compozitori – alături de cel ce a încununat cu distincție și rafinament acest moment de răscruce al muzicii românești, George Enescu – este și Paul Constantinescu, care a intuit faptul că, alături de sursa etnic-folclorică spre care s-a îndreptat majoritatea compozitorilor din aceeași perioadă, valorificarea sursei bizantine, de care spiritualitatea românească este atât de legată, aduce un plus de originalitate creației sale.

Cele *Două studii în stil bizantin* au fost compuse de Paul Constantinescu în anul 1929 fiind destinate formației de *trio* instrumental: vioară, violă și violoncel. Pentru această perioadă de formare a unei adevărate și originale școli de compoziție românească, lucrarea reprezintă o noutate absolută prin faptul că este prima abordare a melosului bizantin într-o creație instrumentală laică (cele anterioare fiind reprezentate prin creațiile corale de cult bisericesc). Această idee originală a determinat o concepție deosebită în privința întregii structuri instrumentale, polifonice și arhitectonice, limbajul având ca punct de plecare cântarea psaltică, cu trăsăturile sale diferite atât de

¹¹³ Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol. V, București, Editura Muzicală, 1977, p. 9.

subiectivismul romantic sau impresionist, cât și de obiectivismul neoclasic sau serial-dodecafonic. Astfel, lucrarea se înscrie pe „linia inovațiilor răsăritene prin disecarea și valorificarea originală a melosului popular”¹¹⁴. În acest context, „operarea cu o tematică «de tradiție bizantină» presupune așadar identificarea cu și nu distanțarea față de sursa muzicală abordată, convergența și nu divergența față de obiectul muzical de referință”¹¹⁵.

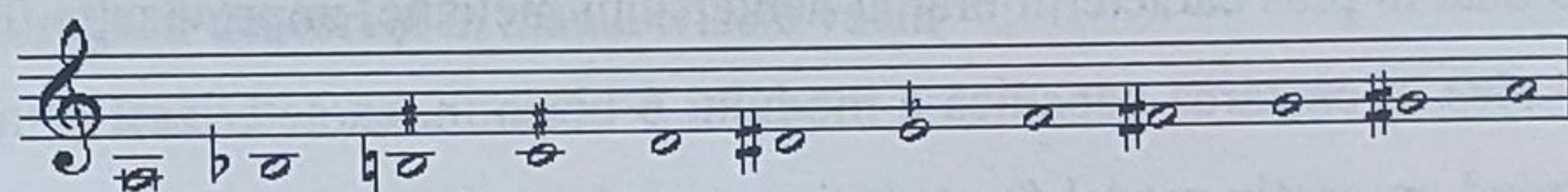
Primul studiu – în mișcarea *Andantino*, prezintă o structură modală cromatică complexă, ce are ca punct de plecare *ehul 6* din sistemul modal bizantin:

Ex. 1



Prin mobilitatea unor trepte, sistemul sonor complex rezultat poate fi interpretat ca o policordie de 14 sunete:

Ex. 2



Acesta rezultă din inflexiunile modale continue, a căror sferă intonațională are trimiteri directe la melodia bizantină, prin aplicarea procedurii de construcție după *sistemul roții*, ceea ce echivalează cu o modulație în cadrul intern al modului: „fără nici o pregătire specială, în melodie se poate trece de la o structură la alta – întrucât *principiul roții* se poate folosi și împrumutând structuri din alte moduri –, ceea ce denotă labilitatea și ușurința cu care se fac schimburi intermodale din cele mai variate, așa cum întâlnim adesea în cântul popular românesc sau al altor popoare”¹¹⁶.

Mișcarea largă – *Andantino* – creează similitudini cu cea papadică din cântarea bizantină care, ca factură generală, deși concepută pentru voce, „reclamă o independență expresivă și virtuozitate interpretativă aproape instrumentală”¹¹⁷.

Tema acestui studiu începe cu un salt ascendent de cvartă mărită:

¹¹⁴ Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu*, București, Editura Muzicală, 1967, p. 69.

¹¹⁵ Clemansa Liliana Firca, *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900 – 1940)*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2002, p. 133.

¹¹⁶ Victor Giuleanu, *Melodica bizantină*, București, Editura Muzicală, 1981, p. 149.

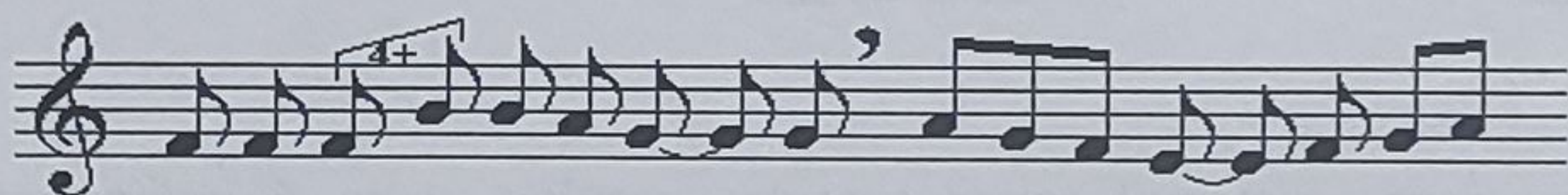
¹¹⁷ *Ibidem*, p. 295.

Ex. 3 (m. 1-4)



Acest interval se va regăsi ulterior în mersul melodic, fiind prezent în unele cântări bizantine, chiar în modurile diatonice, conform unui manuscris din secolul al XIII-lea (măsura 261 din *Vechiul fond grec*, existent la Biblioteca Națională din Paris)¹¹⁸:

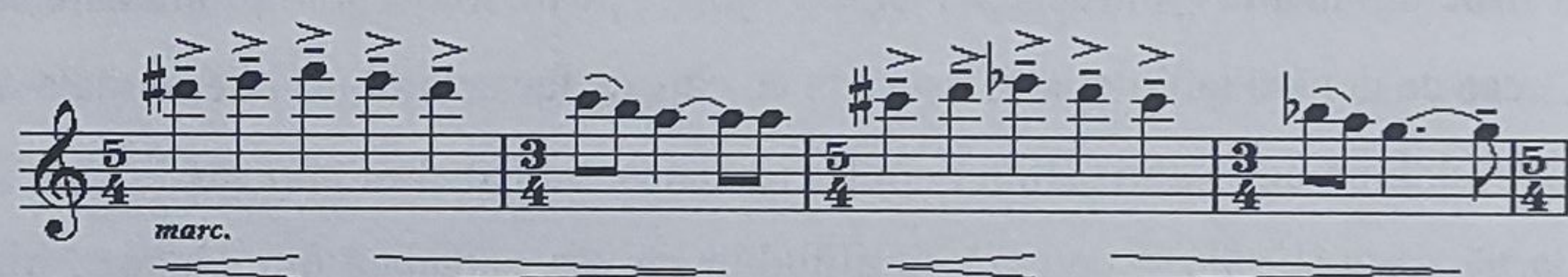
Ex. 4



Turnurile melodice cu substrat prepentatonic, varietatea ritmică, ce susține de fapt elementul improvizatoric reliefează o dată în plus caracterul oral al demersului melodic, improvizația fiind un procedeu larg utilizat, mai ales în cântarea papadică a modului 6 bizantin, caracterizată prin „linii melodice prelungi – acoperind un spațiu modal foarte întins –, cu întorsături și cadențe variate, cu frecvente digresiuni în alte moduri”¹¹⁹.

De asemenea, *repetarea* și *imitația* sunt procedee de travaliu componistic întâlnite și în melodica bizantină:

Ex. 5 (m. 9-12)



Intervalul de secundă este preponderent: atât cel de secundă mare și mică (în construcția melodică, dar și armonică – *ostinato*-ul de secunde din măsurile 1-8, vioară), cât și cel de secundă mărită, ce reliefează caracterul cromatic al întregii structurii sonore, ce culminează cu cadența:

¹¹⁸ Cf. Letiția Mihaela Marinescu, *Prezența spiritualității bizantine în creația muzicală românească a secolului XX*, Teză de doctorat, București, 2002, p. 237.

¹¹⁹ Victor Giuleanu, *op. cit.*, p. 295.

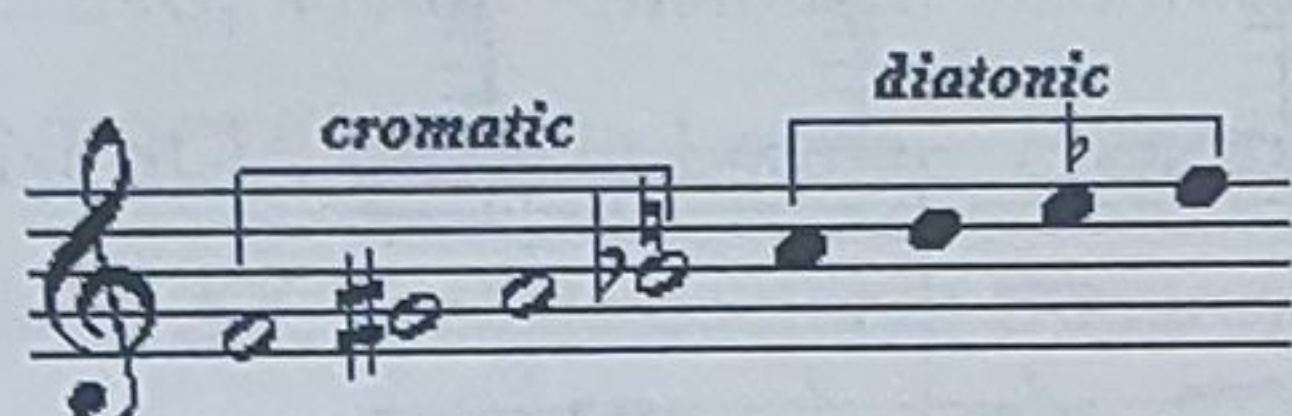
Ex. 6 (m. 27-28)



Forma arhitectonică reflectă libertatea cvasi-improvizatorică a genului lirico-epic popular.

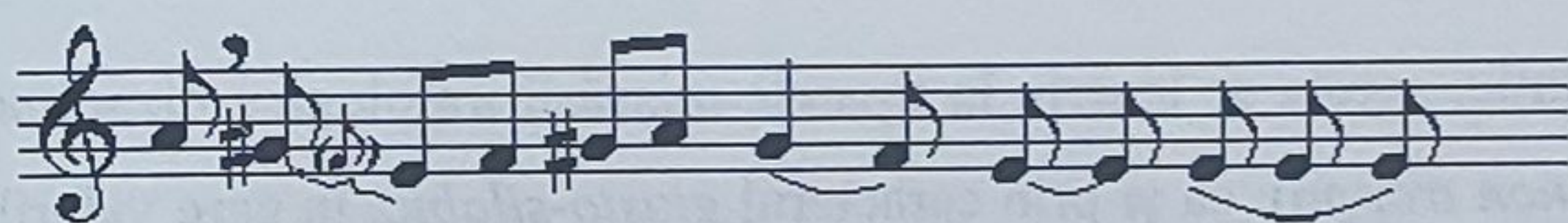
Cel de-al doilea *Studiu*, *Allegro non troppo*, prin contrast cu primul, evidențiază o structură modală mixtă, cromatico-diatonică (prezentă în structurile de tip bizantin), reliefată printr-o sobrietate arhaică, cu linii de esență vocală clare și simetrice:

Ex. 7



Din punct de vedere al construcției melodice, tetracordul armonic ce apare în acest *Studiu* poate fi regăsit deseori și în manuscrisele vechi¹²⁰:

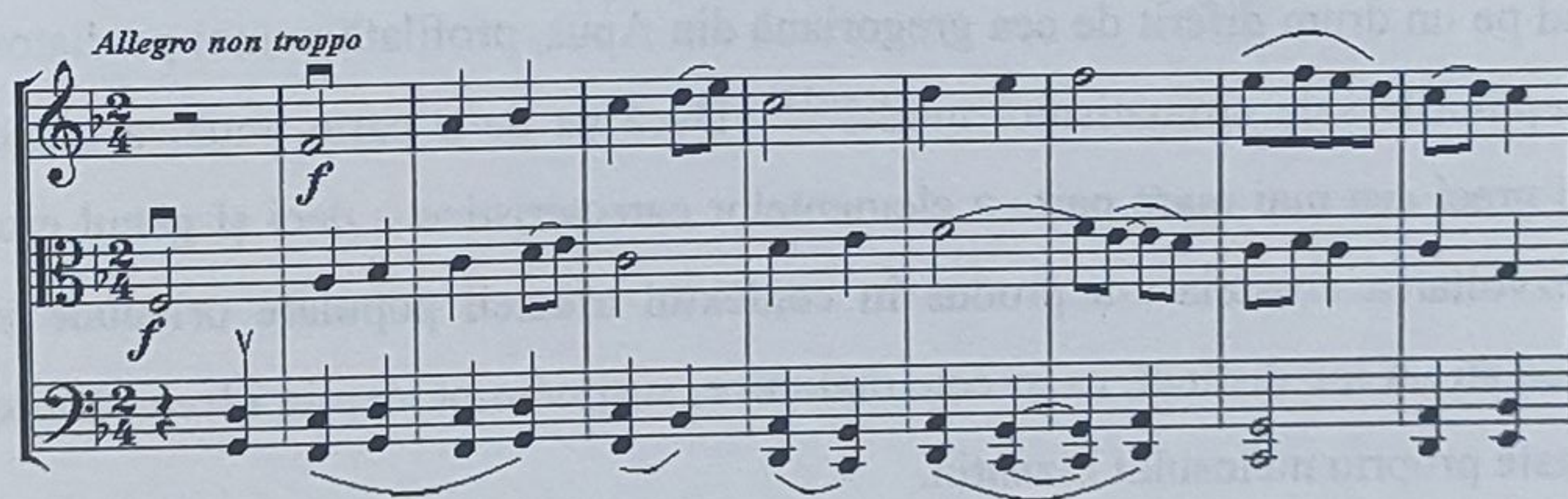
Ex. 8



Cu toate acestea, intervalul melodic preponderent este secunda, subliniind încă o dată caracterul de proveniență vocală, specific întregii lucrări.

Păstrând sfera intonațională a ethosului bizantin, violoncelul creează un fond ostinat printr-un mers de cvinte paralele, într-o formulă de broderii inferioare:

Ex. 9 (m. 1-16)

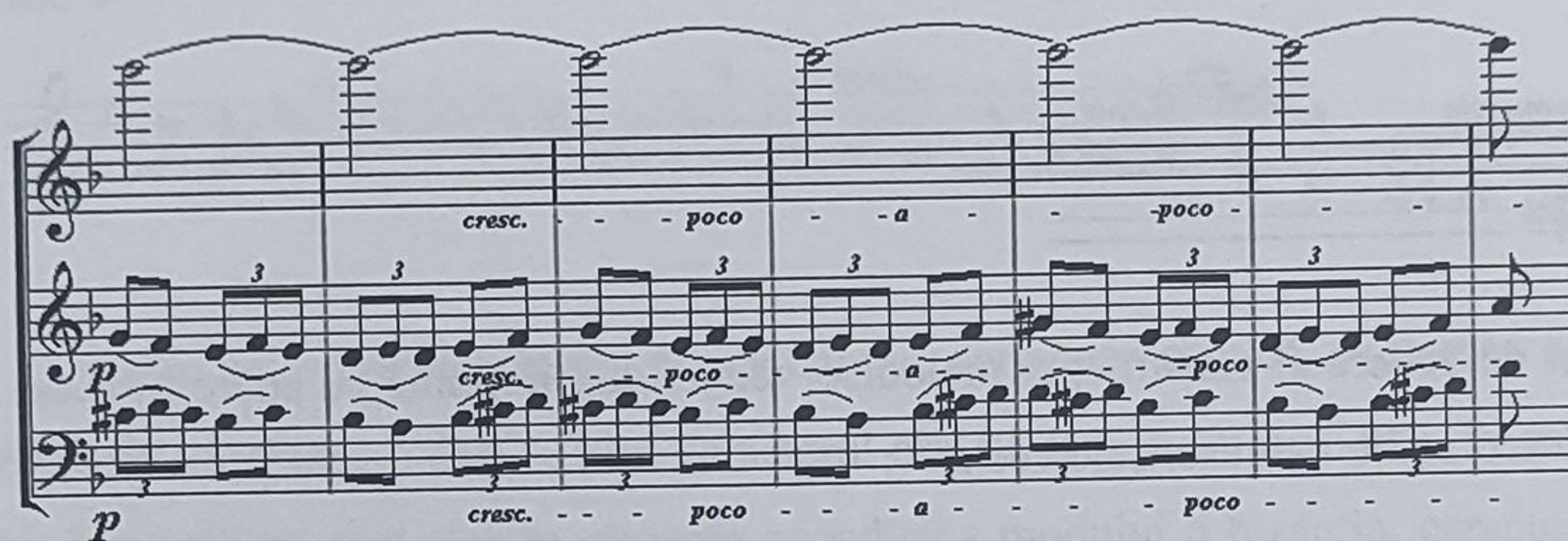


¹²⁰ Letiția Mihaela Marinescu, *op. cit.*, p. 238.



Scriitura polifonică apelează la imitații stricte (m. 1-16) sau libere (m. 57-64); în acest exemplu se creează și contrastul ritmic, prin deplasarea diviziunii excepționale – *trioletul* – de la o voce la cealaltă, ceea ce dă impresia de densitate sonoră, într-o textură armonico-polifonică în care secunda mărită reliefează caracterul cromatic arhaic al sistemului sonor:

Ex. 10 (m. 57-63)



Din punct de vedere ritmic, acesta se înscrie în tiparele mișcării irmologice bizantine, prin tempo-ul viu, animat (*Allegro non troppo*), ca și prin caracterul *giusto-silabic*, în care valorile sunt egale (pătrimi și optimi de 1 tact), într-o mișcare constantă ce nu permite opriri, precipitări sau răririi de tipul *rubato* (decât la cadențele finale).

Paul Constantinescu a răspuns prin această lucrare întrebării ce se pune frecvent: *Au existat dintotdeauna cântări cromatice în muzica bizantină?* Astfel, a folosit structuri sonore și la unele modalități de travaliu componistic caracteristice, deoarece, „după toate ipotezele, arta muzicală bizantină – mergând pe un drum diferit de cea gregoriană din Apus, profilată numai pe diatonism – a utilizat de la începuturile sale cromatismul modal”¹²¹. Dacă pe de o parte, muzica bizantină a preluat de la vechii greci cea mai mare parte a elementelor caracteristice – deci și genul cromatic, cât și faptul că dezvoltarea acesteia s-a produs în contextul muzicii populare orientale în care elementele cromatice au un loc distinct, ca și cele diatonice, susținem pe deplin ideea că intervalul de secundă mărită este propriu melosului bizantin.

¹²¹ Victor Giuleanu, *op. cit.*, p. 46.

Prin cele *Două studii în stil bizantin* compozitorul reușește să creeze acea unitate în contrast „între doină și joc, între arie și dans, între muzica populară străveche și cea a epocii apropiată nouă”¹²².

Se poate afirma, astfel, faptul că „Paul Constantinescu a găsit rețeta sigură de surprindere a ethosului românesc nimbă de o aureolă de vechime bizantină”¹²³.

BIBLIOGRAFIE

- COSMA, Octavian Lazăr – *Hronicul muzicii românești*, vol. V, București, Editura Muzicală, 1977
- FIRCA, Clemansa Liliana – *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900-1940)*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2000
- GIULEANU, Victor – *Melodica bizantină*, București, Editura Muzicală, 1981
- MARINESCU, Mihaela Letiția – *Prezența spiritualității bizantine în creația muzicală românească a secolului XX*, Teză de doctorat, București, 2002
- TOMESCU, Vasile – *Paul Constantinescu*, București, Editura Muzicală, 1967

¹²² Vasile Tomescu, *op. cit.*, p. 73.

¹²³ Letiția Mihaela Marinescu, *op. cit.*, p. 239.

CONGRUENȚE SONORE

Profesor dr. Cătălina Constantinovici

Asociația culturală *Vis de Artist*, Botoșani

Abstract: The disappearance of the musical practice initially available to all led to the formation of two representative groups: the emitters (composers, interpreters) and the receivers (listeners) respectively active and passive in musical point of view. Appearance and consistency are two terms that assigns for music different roles. Our perceptions over the music are determined by our native information's that propagate from the two hemispheres of the brain and thus are made various connections between music and word, music and color, and is confirmed the contribution of the art of sound to people's lives. In this study are presented actual cases drawn from the bibliography that provides a clear picture of the importance of music both in the life of the specialists' and the music enthusiasts. There are evoked personalities from the literature area, like Nietzsche or Arghezi, insisting on how the art of sound interfere in their lives. The interdisciplinary is present clearly in the entire study, being realized correlations with the Yin and Yang systems in order to identify appropriate color for each musical note. Also, the multiple connections between literature and music are expressed succinctly by concrete examples which provide stability for the relation between poetry - the art of sound. In the absence of a short fragment from a musical phrase, the illusion of listening the whole melody can be detected only in the case of its appartenance to a certain stylistic periods, such as classic or pre-classical epoch.

Keywords: sound, color, literature, perception, brain.



flată la limita dintre *aparență* și *consistență*, arta sonoră cere maturitate atât din partea creatorilor și a interpreților, cât și din prisma receptorilor.

De-a lungul timpului, educația a condus la această delimitare între cei ce fac muzică și cei ce o ascultă, activi și pasivi. Astfel s-a creat o departajare între cele două tabere ce uneori poate duce la îndepărtarea pasivilor de practica muzicală, care, de altfel, ar trebui să aparțină tuturor, cel puțin în etapa de formare. Cei doi termeni pe care-i utilizăm aici, *aparență* și *consistență*, fac trimiteri asupra fluxului muzical existent și, evident, la interpretări. Ne gândim în primul rând la rolul muzicii – fie în prim plan (percepută în mod conștient), fie ca fond muzical (colateral). Indiferent care este modalitatea de ascultare a muzicii, există un impact cert asupra auditoriului și „ceea ce numim muzicalitate include o largă gamă de abilități și sensibilități”¹²⁴.

Epoca pe care o parcurgem, în care tehnica deține primul loc, ar fi lipsită de trăire fără arta sonoră. Se consideră că scriitorii, inginerii, oamenii de afaceri folosesc mai mult emisfera stângă, în

¹²⁴ Oliver Sacks, *Musicofilia. Povestiri despre muzică și creier*, București, Humanitas, 2009, p. 109. Abilități de a percepe tonalități ori timbre muzicale, sensibilități sesizate la anumite persoane, precum registrul acut vocal (feminin, în special) sau instrumentele de alamă.

timp ce la muzicieni, actori, pictori, dansatori predomină emisfera dreaptă¹²⁵. Pornim de la ipoteza „că există două categorii principale de percepție muzicală, dintre care una implică recunoașterea melodiilor, iar cealaltă perceperea ritmului sau a duratelor”¹²⁶, ceea ce corespunde, conform cercetărilor¹²⁷, emisferei drepte, respectiv celei stângi.

RITM	MELODIE
EMISFERA STÂNGĂ	EMISFERA DREAPTĂ

Așa cum consideră Anatol Vieru, un ascultător *mediocru* poate reține ceea ce poate auzi, de cele mai multe ori – melodia și ritmul¹²⁸.

Aceste percepții sunt în strânsă legătură cu activitatea creierului, existând dovezi în acest sens. Un astfel de caz este descris de Oliver Sacks care face referire la o compozitoare și interpretă, în vârstă de patruzeci de ani. Aceasta își prezintă propria viață înainte și după accident, insistând asupra limitării percepției muzicii în urma șocului survenit¹²⁹. Este și cazul lui Friedrich Nietzsche, care afirmă, după un experiment violent la care a asistat în mijlocul străzii¹³⁰: „doar muzica a rezistat [...] cânta pe de rost diferite fragmente muzicale și percepea doar arta sonoră”¹³¹. Trebuie precizat faptul că Nietzsche avea pregătire muzicală și îi plăcea, încă din perioada copilăriei, să asculte muzica lui Robert Schumann sau a lui Ludwig van Beethoven. A scris aproximativ 80 de compoziții: lieduri pentru voce și pian, piese de divertisment pentru pian (*Dans țigănesc, Marș ungar*), poemul *Noapte de Crăciun* pentru vioară și pian, lucrarea corală *Kyrie*, cvartetul de coarde cu acompaniament de pian *Zile însorite de toamnă*, lucrări pentru pian la patru mâini¹³².

Ambele cazuri expuse fac referire la muzica ascultată conștient, practică. Cunoașterea și aprofundarea acestor exemple ar putea oferi explicații logice privind revenirea de după un șoc, care poate fi de orice natură, și modalitățile de a percepe muzica după astfel de accidente. Se înțelege că în ambele cazuri muzica era extrem de profund implementată, chiar dacă în primul caz șocul a fost fizic, iar în cel de-al doilea de natură psihică. Compozitoarea a făcut eforturi uriașe de a reveni la starea *de dinainte*, însă beneficia doar de momente în care auzea aproximativ ca înainte. În ceea ce-l privește pe Nietzsche, refugiul său dintr-un delir acaparator a fost numai în muzică.

¹²⁵ Daniel J. Levitin, *Creierul nostru muzical. Știința unei eterne obsesii*, București, Editura Humanitas, 2010, p. 142.

¹²⁶ Oliver Sacks, *op. cit.*, p. 122.

¹²⁷ Cercetările lui Bogen și Gordon sunt menționate în Anatol Vieru, *Cuvinte despre sunete*, București, Editura Glissando, 2008, p. 45.

¹²⁸ Anatol Vieru, *op. cit.*, p. 283.

¹²⁹ Oliver Sacks, *op. cit.*, pp. 125-131.

¹³⁰ A avut o primă criză de nebunie după ce a urmărit biciuirea unui cal. Cf. <http://www.agerpres.ro/flux-documentare/2015/08/25/documentar-115-ani-de-la-moartea-filosofului-friedrich-nietzsche-07-11-16> (accesat 13.01.2016).

¹³¹ Cristina Maria Sârbu, *Nietzsche și muzica*, București, Editura Fundației Culturale Ideea Europeană, 2005, p. 9.

¹³² *Idem.*

Păstrând aceeași zonă, putem afirma că relevanța artei sonore în viața unui om poate fi, uneori, surprinzătoare. Deși a rămas corigent la muzică vocală în clasa a treia de liceu¹³³, Tudor Arghezi a scris cronici muzicale. În atât de cunoscutul său studiu, intitulat *George Enescu și Ștefan Luchian*, autorul chiar precizează: „Nu aş cuteza să-mi atribui nici un fel de competență muzicală. Sunt unul din numeroșii mei colegi de ignoranță, care-și exprimă preferințele după ureche și sentiment cu formula vulgară: îmi place sau nu-mi prea place – ca la cofetărie – fără să pot aprecia cât rom și zahăr și câtă ciocolată conține o prăjitură”¹³⁴. Sunt persoane active în cu totul alte domenii, care au cultură muzicală vastă și recunosc genuri muzicale, compozitori, lucrări, dar care nu pot reproduce sunete. Din fericire, în cazul lui Arghezi, talentul scriitoricesc a primat.

Ținând cont de legătura creată dintre muzică și pictură prin cei doi corifei (în articolul mai sus menționat), conexiunea dintre sunete și culori a fost realizată în multe rânduri de către specialiști. Marie-Louise Aucher¹³⁵ a cercetat acest aspect și a realizat următoarea corespondență¹³⁶ valabilă:

Pentru femei și copii	Pentru bărbați
Do = roșu	Do = verde
Re = portocaliu	Re = albastru
Mi = galben	Mi = indigo
Fa = verde	Fa = violet
Sol = albastru	Sol = roșu
La = indigo	La = portocaliu
Si = violet	Si = galben

Această delimitare pe care o face Aucher este determinată de sistemele *Yin* (femei, copii) și *Yang* (bărbați). Și explicațiile ei sunt argumentate de experiențele avute și de exemplele oferite, ce continuă în depistarea anumitor boli.

În literatura română, George Bacovia realizează poate cea mai frumoasă corespondență între muzică și culori. Poetul a studiat vioara în copilărie, iar „cine-l auzea cântând la vioară, nu-l mai putea uita...”¹³⁷. Pornind de la *ecoul de romanță*, într-un *piano* trist și deprimant, răsfirat pe *largo*, realizează un *amurg violet* în *ecou de serenadă*, căutând-o în *note grele*, și *blestamate*...

Mihai Ralea este eseistul care a avut curajul de a face asocieri concrete între reprezentanți din zona literaturii și sfera muzicală. De atunci, s-au realizat diferite studii pro sau contra care

¹³³ <http://www.istorie-pe-scurt.ro/trista-frumoasa-si-misterioasa-copilarie-a-lui-tudor-arghezi/> (accesat 13. 01. 2016).

¹³⁴ *Muzică și literatură. Eseuri*, București, Editura Muzicală, 1966, p. 22.

¹³⁵ Marie-Louise Aucher (1908-1994), muziciană și cântăreață, autoare a cărților *L'Homme sonore*, *Les plans d'expression*, *Vivre sur 7 octaves*, *En Corps Chanté*.

¹³⁶ Edgar Cayce, *Muzicoterapie – Magia vindecării prin muzică*, București, ProEditura, 2005, p. 90.

¹³⁷ *Muzică și literatură. Eseuri*, p. 34, apud Grigorescu-Bacovia, Agatha, *Bacovia*, București, Editura pentru Literatură, 1962, p. 40.

atestă, sau nu, convingerile sale cu privire la Kant-Bach, Guyau-Bizet, Nietzsche-Wagner, Schopenhauer-Berlioz, Rousseau-Schubert, Goethe-Beethoven, Hegel-Brahms¹³⁸.

Percepția noastră asupra acestor aspecte expuse mai sus, poate fi – și de cele mai multe ori este – diferită. Daniel J. Levitin oferă în cartea sa¹³⁹ un exemplu concret, demonstrat de psihologul Richard Warren. Acesta a prezentat un fragment audio cu o propoziție, din care lipsea o parte. Aproape toți cei care au ascultat banda au afirmat că au auzit întreg textul. Autorul concluzionează că „sistemul nostru perceptiv ne spune despre lume ceva ce nu este adevărat”¹⁴⁰. Pentru a păstra legătura dintre cuvânt și muzică, se pune întrebarea dacă acest fapt ar fi posibil în expunerea unei teme muzicale. Dacă fragmentul este desprins din creații preclasice sau clasice, șansele sunt mari, însă o dată cu trecerea de romantism variantele sunt multiple, cu siguranță diferite. Prin lipsa unui scurt fragment dintr-o frază muzicală se ajunge la ceea ce amintea Anatol Vieru despre ascultător: își proiectează propria sa imagine „peste sunetele ce vin de pe podium”, disponibilitatea sa cu privire la mesajul muzical fiind limitată¹⁴¹. Și atunci, aude ceea ce lipsește, nefiind conștient de apariția unui *blank* de câteva secunde.

Creierul uman influențează percepțiile noastre cu privire la muzică, precum și modul de a o realiza. Audiția muzicală oferă receptorului posibilitatea de a beneficia de efecte terapeutice ivite din congruențe sonore asimilate conștient.

BIBLIOGRAFIE

- CAYCE, Edgar – *Muzicoterapie – Magia vindecării prin muzică*, București, Editura ProEditura, 2005
LEVITIN, Daniel J. – *Creierul nostru muzical. Știința unei eterne obsesii*, București, Editura Humanitas, 2010
SACKS, Oliver – *Musicofilia. Povestiri despre muzică și creier*, București, Editura Humanitas, 2009
SÂRBU, Cristina Maria – *Nietzsche și muzica*, București, Editura Fundației Culturale Ideea Europeană, 2005
VIERU, Anatol – *Cuvinte despre sunete*, București, Editura Glissando, 2008
*** *Muzică și literatură. Eseuri*, București, Editura Muzicală, 1966

WEBOGRAFIE

- <http://www.agerpres.ro/flux-documentare/2015/08/25/documentar-115-ani-de-la-moartea-filosofului-friedrich-nietzsche> (accesat 07. 11. 2016).
<http://www.istorie-pe-scurt.ro/trista-frumoasa-si-misterioasa-copilarie-a-lui-tudor-arghezi> (accesat 13. 01. 2016).

¹³⁸ *Muzică și literatură. Eseuri*, București, Editura Muzicală, 1966, pp. 171-172.

¹³⁹ Daniel J. Levitin, *Creierul nostru muzical. Știința unei eterne obsesii*, București, Editura Humanitas, 2010.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 116.

¹⁴¹ Anatol Vieru, *op. cit.*, p. 284.


INTONAȚII ARHAICE ÎN LIEDUL *MINUNE* DE DANIELA COJOCARU

Conferențiar univ. dr. Mariana Frățilă

Universitatea *Ovidius*, Constanța

Abstract: This genre of small proportions – the Lied – is a highly concentrated musical expression of the poetic text. The music of the lied is closely related to poetry, the musical genre being a single unit, where each of the two coordinates has the same importance. Music – poetry relationships are intertwined, influencing each other and in *Minune* lied by Daniela Cojocaru this relationship has influenced a number of new ways of artistic expression, ways with deep roots in archaic modalism.

Keywords : poetry, music, lied, modalism, recitative.

iedul rămâne și în muzica contemporană o formă de expresie profund interiorizată, fiind rezultatul unei îngemănări între cele două arte – poezia și muzica. Universul poeziei, el însuși o stare, o trăire, poate trezi în conștiința artistică a unui muzician forme specifice de exprimare care să tindă spre aceleași semnificații, deoarece „poezia nu se poate defini, ci numai descrie, fiindcă ea nu e o stare universală, ci un aspect sufletesc particular câtorva indivizi [...] Simțul pentru poezie este însă excepțional”¹⁴².

Din această îngemănare a celor două expresii artistice – poezia și muzica – s-a născut genul de *lied*, care pune în valoare atât versul scris, cât și fraza muzicală ce îl însoțește.

Poezia artistei lirice Lucia Cicoară Drăgan are o muzicalitate și un ritm ce provin, credem noi, dintr-o experiență îndelungată în ceea ce privește versul cântat, ea însăși având o carieră de excepție ca interpretă a marilor roluri pe care le oferă patrimoniul muzicii de operă. Preferința pentru poezie a determinat-o pe doamna Paula Isac să aprecieze, astfel, condeiul său inspirat: „Lucia Cicoară Drăgan e o romantică incurabilă al cărei spirit «veghează spiritele oprind moartea să vegheze», asta după ce a părăsit scena Operei Române de Stat pe care a slujit-o ca o privighetoare ani și ani [...] Prin harul său de artistă lirică și poetă, viața doamnei Lucia Cicoară Drăgan este numai creație”¹⁴³.

¹⁴² George Călinescu, *Universul poeziei*, București, Editura Minerva, 1973, p. 19.

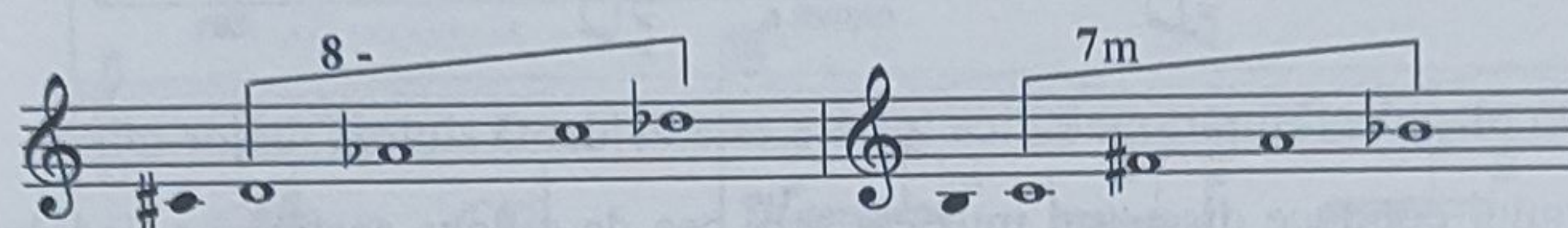
¹⁴³ Paula Isac, în revista *Amurg sentimental*, octombrie/2014, București, Editura Amurg sentimental, p. 12.

Parcurgând partitura Danielei Cojocaru distingem unele aspecte de limbaj care se înscriu în tendințele muzicii postmoderne, cu rădăcini profunde în modalismul arhaic, pornind de la structurile sonore, la înveșmântări polifonico-armonice sau ritmice, arhitecturi, totul fiind în concordanță cu textul poetic a cărui dramaturgie este sugerată prin mijloacele tehnice folosite.

Liedul este gândit într-o arhitectură determinată de structura poetică și semantica versurilor.

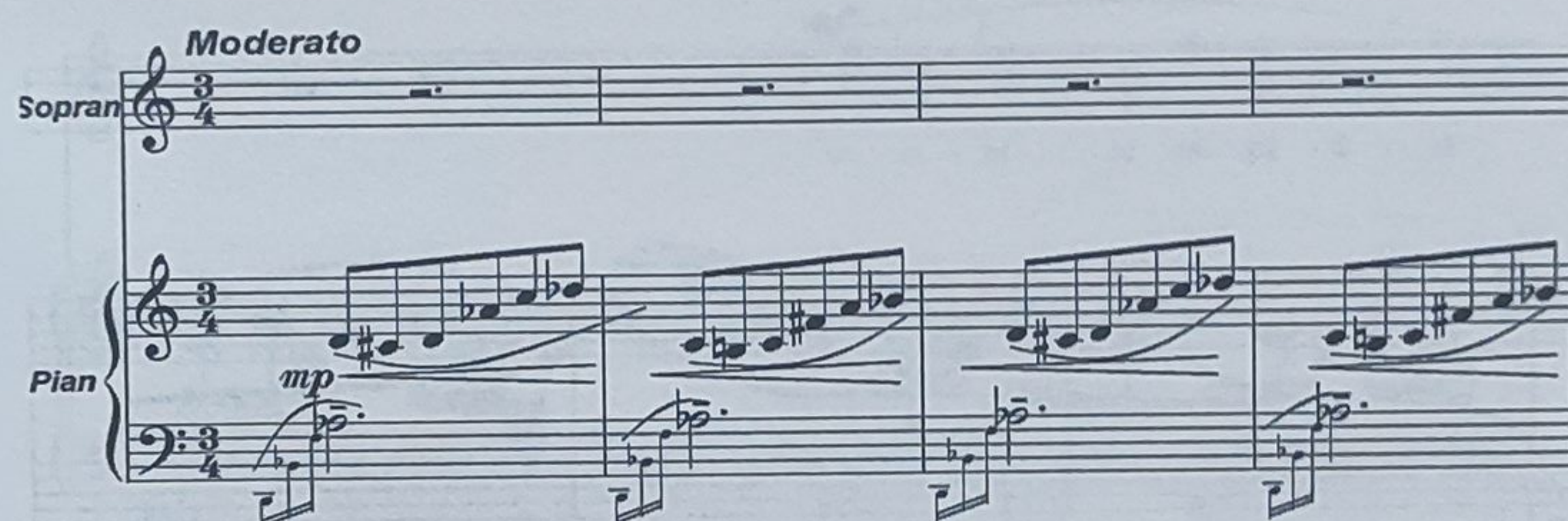
A	B	C	A
(m. 1-16)	(m. 17-29)	(m. 30-53)	(m. 54-64)

Pianul are rolul de a sublinia, prin formula *ostinato*, atmosfera meditativă exprimată de versuri. Remarcăm prezența intervalului de cvintă micșorată / cvartă mărită în cele două structuri ce apar alternativ, interval care creează ideea de *unitate în diversitate*,



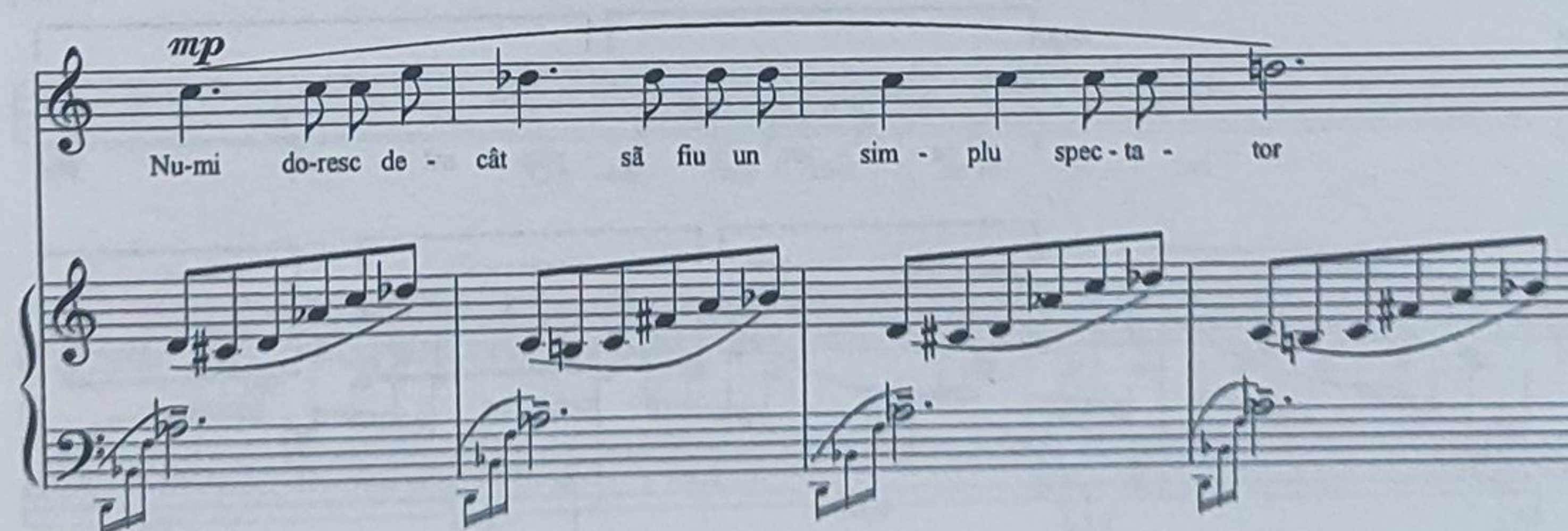
ce se suprapun pedalei armonice:

Ex. 1



Discursul solistic al sopranei – ca un recitativ cu o mare putere de sugestie pornind de la textul citat, în care apare și formula cromatică întoarsă, atât de caracteristică unor lucrări contemporane românești – scoate în evidență intonații cu conotații arhaice, arhetipale, ca elemente preluate din folclor care devin transfigurate în limbajul muzical contemporan:

Ex. 2



Ambitusul mic de terță se extinde, atingând o culminație pe sunetul fa_2 , care corespunde cuvântului *flori*; considerăm că intenția autoarei a fost aceea de a sublinia melodic mesajul versului *În gradina cu gânduri las flori să înflorească*,

Ex. 3



dar și de a aduce în prim plan desfășurări melodice în care este evidentă sinteza major-minor.

Intervenția pianului conduce discursul muzical spre cea de-a doua secțiune a liedului – B, unde recunoaștem cele două motive ostinate, ușor variate melodic:

Ex. 4



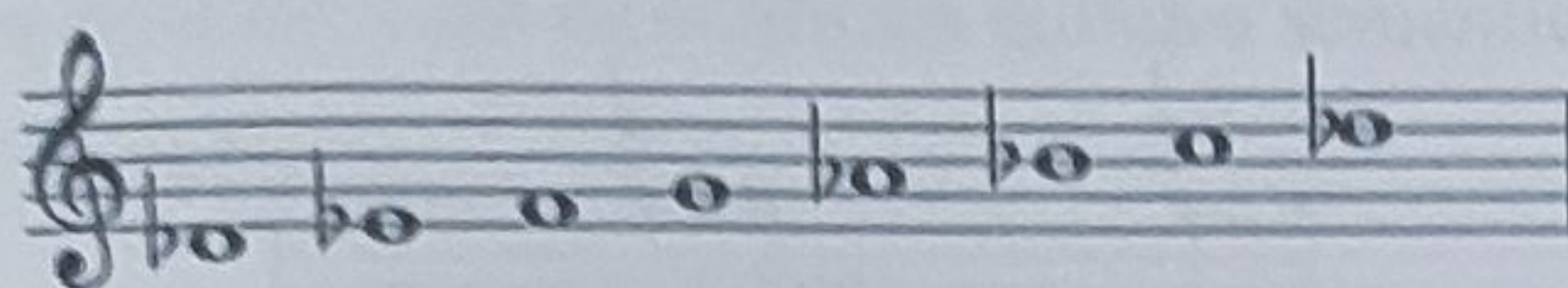
Caracterul descriptiv sugerat de muzică este mai evident prin repetarea formulei ritmico-melodice de la pian, care, prin suprapunerea vocii soliste determină un moment de *polimetrie*. Remarcăm aici discursul de tip recitativic, care conferă unitate stilistică:

Ex. 5



Măsura 30 corespunde începutului noii secțiuni C, al cărei caracter total diferit este redat printr-o serie de mijloace:

- configurația sistemului sonor modal este mult mai bogată, concretizată într-un mod heptacordic de tip lidic;



Ex. 6

- în profilul melodic al sopranei se disting salturi din ce în ce mai mari, la care se adaugă și unele ornamente (*apogiatura*), prin contrast față de primele două secțiuni;

- măsuri alternative;

- ritmuri asimetrice, punctate, valori de note variate mai ales în linia melodică solistă;

Ex. 7

- stratificări armonice;

Ex. 8

Ste - le, ful - ge - re

- acompaniamentul pianistic participă efectiv la evidențierea sensului poetic;

Ex. 9

fur - tuni, vânt, ploa - ie,

Revenirea secțiunii A (m. 54) aduce unele variații ritmice, dar nu și melodice; sugestiv, accentuând uneori lirismul versurilor, autoarea preferă să dea întâietate versului care imprimă ritmul său propriu și muzicii:

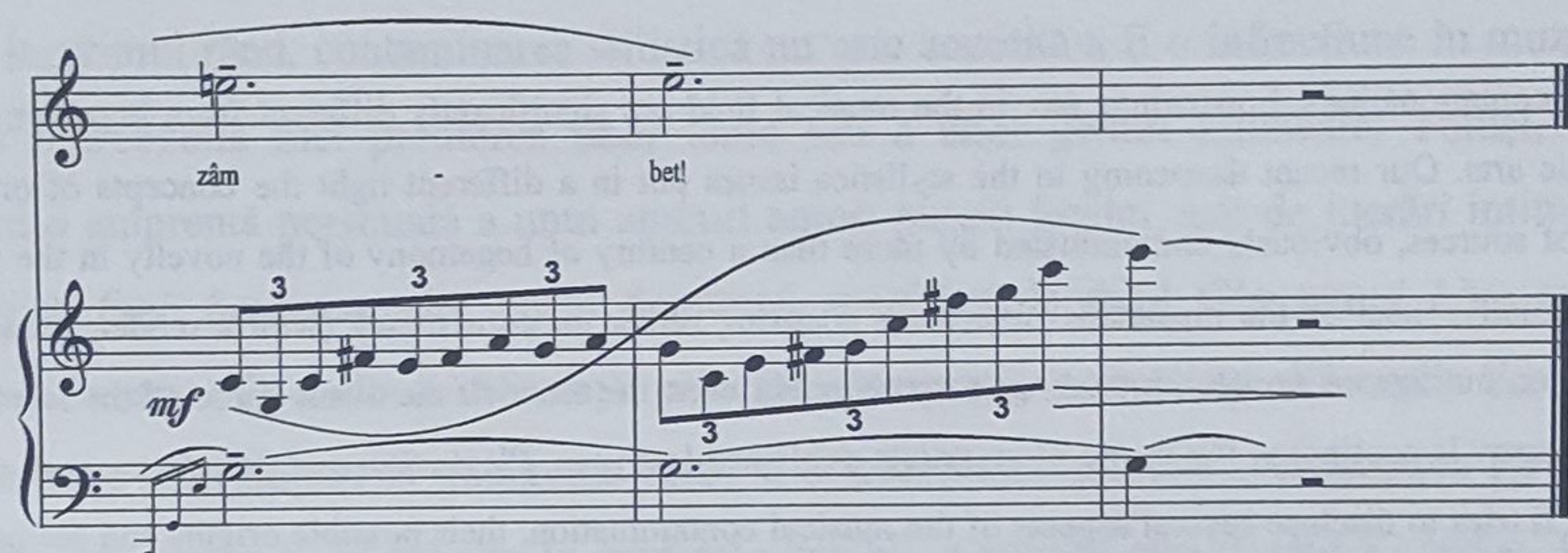
Prizonieri de gânduri multe / Să rugăm minuni de îngeri / A deschide porți de zâmbet!

Ex. 10

Pri - zo - nieri de

După cum a remarcat și Paula Isac, referindu-se la particularitățile stilistice ale liricii Luciei Cicoară Drăgan, „finalul oricărei poezii îi dă poetei sentimentul unei eliberări”¹⁴⁴, sentiment surprins și zugrăvit în sonoritatea clară și luminoasă a unui acord major figurat pe sunetul *do*, între sunetele căruia prezența lui *fa#* (cu rol de *apogiatură*) readuce intervalul de cvartă mărită prezent în formula *ostinato*, ceea ce confirmă unitatea semantică:

Ex. 11



Pornind de la versurile vibrante, bogate în semnificații, muzica Danielei Cojocaru sugerează imaginile și sensul profund al mesajului poetic, într-o ambianță ce conturează un stil propriu, echilibrat, în care sonoritățile se împletesc firesc, construind un discurs sonor inspirat.

BIBLIOGRAFIE

- BUCIU, Dan – *Elemente de scriitură modală*, București, Editura Muzicală, 1981
 CĂLINESCU, George – *Universul poeziei*, București, Editura Minerva, 1973
 DUȚICĂ, Gheorghe – *Universul gândirii polimodale*, Iași, Editura Junimea, 2004
 VASILIU, Laura – *Articulația și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă*, Iași, Editura Artes, 2002

¹⁴⁴ Paula Isac, în revista *Amurg sentimental*, octombrie 2014, București, Editura Amurg sentimental, p. 12.


DESPRE CONTAMINĂRI, ÎMPRUMUTURI, INFLUENȚE... ÎN SFERA MUZICALĂ

Conferențiar univ. dr. **Veronica Gaspar**

Universitatea Națională de Muzică, București

Abstract: The contaminations, borrowings etc. in the musical field are significantly different from literature or from any autographic arts. Our recent deepening in the stylistics issues put in a different light the concepts of originality and/or purity of sources, obviously contaminated by more than a century of hegemony of the novelty in the thinking about Arts. Actually, most of the musicians' interest is focusing rather on consistency (with a model, a concept, a structure) than on outrageous novelty, including to some extent even the iconoclastic avant-garde of the last century. The following essay is continuing the theme of an article published last year, *Plagiarism and Interferences in the Non-verbal Arts*¹⁴⁵. It tries to disclose several aspects of the musical contamination, their possible origins and the particular cultural mentality which defines the ethic dimension of the art work.

Keywords: plagiarism, contamination, cultural mentality, originality, copyright.

roblematica plagiatului în artă se referă, în cea mai mare parte, la operele literare și, prin extensie, și la lucrările științifice despre artă. Reglementarea juridică a durat aproape 50 de ani și aproape tot atât până la generalizarea sa¹⁴⁶. În artele vizuale, „înțelesul unanim acceptat al noțiunilor de: copie, replică, mimare, imitație, fals, citat plastic, serie, plagiat, influență, omagiu, caracteristică a unei școli, modă, model, pastișă, parodie – face mai ușoară demarcația între ceea ce este permis, acceptat, tolerat sau reprezintă o fraudă”¹⁴⁷. Mai ales că imperativul noutății/originalității domină judecățile de valoare în acest domeniu. O excepție absolută o reprezintă tolerarea, fără precedent în istoria recentă a artelor vizuale, a reproducerilor artiștilor americani Andy Warhol și Claes Oldenburg, care își bazează explicit mesajul public pe re-interpretare. Dar, cu toate că nu numai reproducerea în sine, ci chiar și apropierea manierei, temei, compoziției plastice sau cromatica sunt prohibite, tehnologiile contemporane și abundența de imagini în spațiul public și virtual fac ca, practic, să fie aproape imposibil să discerni copiatul și, cu atât mai mult, să-l penalizezi.

¹⁴⁵ Publicat în: *Globalization and Intercultural Dialogue: Multidisciplinary Perspectives* (2) sub red. Iulian Boldea, Târgu-Mureș, Editura Arhipelag XXI, 2015, pp. 77-88.

¹⁴⁶ Vezi și Yolanda Eminescu, *Dreptul de autor; Legea 8 din 14 martie 1996 comentată*, București, Editura Lumina Lex, 1997, Cap. I.

¹⁴⁷ Simona Tănăsescu, *Aspecte ale comunicării în artele vizuale contemporane; reprezentare, spectacol și influență socială*, Teză de Doctorat, București, Universitatea Națională de Arte, 2011, p. 181.

În toate domeniile artistice sau științifice, reproducerea ilicită vizează în orice caz (și) drepturile conexe dreptului de autor propriu-zis, respectiv multiplicarea, citarea fără permisiune sau fără menționarea autorului, difuzarea. În această privință, domeniul muzical nu se singularizează. Mă refer mai precis la copierea sau xerocopierea partiturilor, ceea ce atinge drepturile editorilor, precum și la ignorarea reglementărilor de difuzare. În privința creației muzicale însă, există niște diferențe substanțiale.

În primul rând, contaminarea stilistică nu este socotită a fi o infracțiune în muzică, precum nu este reprobabilă nici preluarea unor teme sau a unor genuri muzicale. Totuși, titlurile pot constitui o amprentă personală a unui anumit autor: putem întâlni sute de lucrări intitulate *partite*, *preludii și fugi*, *berceuse*, dar nu și denumiri specifice de felul *Clavecinul bine temperat* sau *Carmina burana*. O a doua diferență privește interpretii, editorii și difuzorii. Ea se referă la concomitența unui imperativ antagonic celui al originalității, și anume respectarea cât mai fidelă a structurii unei opere și, în măsura în care este posibil, a stilului epocii care a creat-o. Preocuparea pentru *restitutio in integrum* nu are echivalent decât în anumite segmente ale artelor vizuale: restaurarea și, în școli, studiul tehnicilor meștrilor vechi. În ceea ce privește creația compozitorilor, zona de contaminare este mult mai subtil demarcată și depinde de categoria de preluare, iar conceptul de originalitate este legat direct de mentalitatea epocii de creație.

Mentalitatea culturală a determinat hotărâtor rolul originalității în opera de artă. Atât diferențele geografice, cât mai ales evoluția în timp au jucat un rol hotărâtor în judecățile de valoare. În școlile de muzică tradiționale din Japonia, elevul era obligat să respecte cu strictețe toate particularitățile de limbaj, formă sau stil impuse de profesori. Profesorul este, de altfel, numit în China, Japonia și Coreea *sensei* (先生) – într-o traducere liberă, *înainte-mergător*. El era considerat un ghid ce trebuia urmat orbește și orice abatere sau inovație ducea la înlăturarea rebelului din școala respectivă. Mentalitatea societății orientale permitea însă ca acesta să-și înființeze propria școală și, în cazul în care idelile sale ar fi creat prozești, să perpetueze în paralel noua manieră, firește, la fel de exigent ținută a fi respectată. Multe dintre aceste școli s-au păstrat nealterate din Evul Mediu până în zilele noastre¹⁴⁸.

Am menționat în multe ocazii stilul cultural extrem-oriental caracterizat de concomitență culturală, spre deosebire de cel european aflat sub *blestemul* unei perpetue transformări¹⁴⁹. Dar chiar și neliniștea europeană, ce ducea la negarea formelor și caracteristicilor stilistice ce fuseseră dominante în mod absolut în generațiile trecute, nu renunța fără dispute la un model deja consacrat. Firește, rezistența la nou a fost și este mult mai accentuată în biserică și școală, iar domeniul

¹⁴⁸ Veronica Gaspar, *Culture, Cultures, Apprenticeship*, în *Journal of Romanian Literary Studies*, nr. 6, Martie 2015, p. 38.

¹⁴⁹ De exemplu, în volumul *Încântare/Descântare. Eseu despre percepția sacrului și muzicii în imaginarul social*, București, Editura Libra, 2004, p. 135.

muzical a fost printre cele mai conservative. Nu întâmplător termenul consacrat ce definește școala europeană de muzică se numea și se mai numește, încă informal, *conservator*... Deși Guido d'Arezzo (991/992-1033) deprecia interpretii, considerându-i a fi „precum animalele ce reproduc o activitate fără a fi conștienți de ea”¹⁵⁰, critica sa se referea la gradul de conștientizare a regulilor discursului muzical și nicidecum la imitarea propriu-zisă. Interpretul de muzică, dramă sau poezie era ținut a fi un mesager și în Europa tradițională. El reproducea o operă acceptată și așteptată și orice inovație avea mari șanse, chiar și pe continentul nostru, să fie considerată deformare sau sacrilegiu. Ideea de recipient deschis mesajului divin era mai puternică în sud-estul continentului și în nordul Africii. Jean Chevalier și Alain Gheerbrant menționează un poem persan din secolul al XVIII-lea atribuit lui Rumi (Jalāl ad-Dīn Muhammad Rūmī), în care cântărețul mărturisește că el este doar trestia prin care Dumnezeu își revarsă muzica¹⁵¹. Mentalitatea Orientului apropiat s-a transmis până în secolul al XVIII-lea, când în comunitățile evreiești din Moldova, Sudul Ucrainei și Polonia au apărut grupuri particulare de muzicanți, numiți *klezmerim*. Denumirea venea de la *klezmer*, un cuvânt compus din ebraică, în care *kli* înseamnă *vas* și *zemer* – *a face muzică*. *K'li zemer* [קְלִי זֶמֶר] însemna literalmente *vas pentru muzică*. Acești lăutari, însă, au încetat curând să fie doar recipiente pentru tradiția muzicală evreiască și, sfidând indignarea și persecuția propriului cler, au devenit purtătorii celor mai diverse influențe, combinând și legând folclorul diferitelor etnii din nord-estul României¹⁵².

Conceptul de originalitate a diferit în cultura europeană din ultimele secole. De altfel, istoria muzicii poate fi privită și din perspectiva conflictului între conservare și inovare. Perioada modernității timpurii, respectiv Barocul târziu oferă și suport teoretic acestei dispute în tratate muzicologice ale vremii. În principiu, orice inovare era definită drept alterare, barbarism. O încercare de definire a originalității și a limitelor sale se găsește în scrierea lui Charles Burney, *Știri despre viața lui Georg Friedrich Händel* (1784): „După ce scara, armonia și cadența muzicii sunt odată fixate, desigur că niciun compozitor nu poate să inventeze un gen de compoziții care ar fi pe deplin și întru totul nou, la fel de puțin cum poetul nu poate să creeze pentru sine însuși graiul, folosirea graiului și frazeologia”¹⁵³. Burney, ca și alți contemporani ai săi, notează că „tot ce stă în putința celui mai mare și mai cutezător inventator muzical este să facă să-i fie de folos gândurile, legăturile și efectele cele bune ale predecesorilor [...]”. La rândul său, John Mainwaring, biograful lui Händel, analizează raportul dintre păstrare-inovare conchizând că: „o mare invenție și un gust

¹⁵⁰ Jacques Chailley, *40000 de ani de muzică*, București, Editura Muzicală, p. 173.

¹⁵¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Vol. II, București, Editura Artemis, 1995, p. 58.

¹⁵² Veronica Gaspar, *Mask, Mirror, Vessel... Hypostases of the Artistic Transmission*, în *Journal of Romanian Literary Studies*, nr. 7, septembrie 2015, p. 76.

¹⁵³ Wilhelm Georg Berger, *Estetica sonatei baroce*, București, Editura Muzicală, 1985, p. 186.

desăvârșit nu sunt de găsit laolaltă decât rareori sau chiar niciodată”¹⁵⁴. Autorul merge mai departe împărțind compozitorii în două categorii: cei cu *invenție* și cei cu *gust*. Aceasta reflectă concepția potrivit căreia *gustul* excludea inovația, iar adâncirea în lumea muzicală nu presupunea crearea de combinații inedite, ci studiul tradiției. Critici ale originalității au continuat și în epoca modernă, în pofida *trendului* general de promovare cu prioritate a noutății. Voci puține, dar cu autoritate, semnalează paradoxala uniformizare a căutătorilor de noutate, influențați de moda exterioară și nu de un impuls interior. „Astăzi e universală cerința noului, a oricărui fel de nou, omniprezența mediului unui fals mimesis. Descompunerea subiectului se desăvârșește în propriul său abandon în stereotipul unei veșnice schimbări”¹⁵⁵.

Deprecierea axiologică a originalității însă nu a descurajat compozitorii importanți și nici reformele muzicale, care începând cu Barocul s-au succedat cu o frecvență din ce în ce mai mare. Însă raportul original-tradițional al aceluși timp se reflecta și în contaminare sau influențare, ajungându-se, de multe ori, la apropieri paradoxale, tocmai din acest motiv. A fi original putea fi echivalat cu a fi strident. Inspirația nu presupunea evitarea influenței învecinate. Mentalitatea secolului al XVII-lea nu doar tolera, ci chiar încuraja împrumuturile. Pe de altă parte, lipsa de importanță dată originalității ducea și la fenomenul opus: nicio preluare a vreunei lucrări a altui compozitor nu putea fi concepută fără înnoire, respectiv fără intervenția celui care împrumuta.

În anul 1775, la comemorarea unui sfert de secol de la moartea lui Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart îi orchestrează șase Fugi din *Clavecinul bine temperat*, dar nu și Preludiile aferente, pe care le înlocuiește cu *Adagio*-uri, compuse anume pentru această ocazie¹⁵⁶. Cele 6 lucrări, catalogate K 405 sunt: *la* minor (*sib* minor, vol. I, BWV 867), *re* minor (*re#* minor, vol. II, BWV 877), *Mib* major (*Mib* major, vol. II, BWV 876), *Mi* major (*Mi* major, vol. II, BWV 878), *re* minor (*do#* minor, vol. I, BWV 849) *Re* major (*Re* major, vol II, BWV 874). De altfel, Mozart împrumuta adesea nu doar teme, ci chiar și elemente mai particulare ale unei partituri. Cvartetele Haydn stau mărturie, precum și numeroasele împrumuturi din *Sonatele pentru pian* ale lui Joseph Haydn, ca de exemplu partea a II-a, *Adagio*, din *Sonata în Fa major* K 280, scrisă în 1774, care reproduce într-o măsură greu de admis în zilele noastre partea a II-a, tot *Adagio* și tot în *fa* minor a *Sonatei în Fa major*, Hob. XVI/23 compusă de Haydn cu un an mai devreme. Toate temele fugilor de Mozart, fie ele terminate sau nu, erau adaptate, uneori cu modificări minimale ale temelor din creația lui Bach¹⁵⁷. La rândul său și Mozart a fost sursă de împrumut, dar într-o măsură

¹⁵⁴ Wilhelm Georg Berger, *op. cit.*, pp. 184-185.

¹⁵⁵ Theodor W. Adorno, *Minima moralla. Reflections from damaged life*, London (NLB), p. 238.

¹⁵⁶ Hanns Dennerlein, *Der unbekannte Mozart*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1955, p. 154.

¹⁵⁷ În opera citată, H. Dennerlein analizează minuțios *fugile* mozartiene identificând precis și sursa lor de inspirație.

mai mică decât a împrumutat el¹⁵⁸. O vorbă a lui Voltaire, care afirmase de multe ori că „originalitatea nu este nimic altceva decât o imitare judicioasă”, reflectă sintetic spiritul epocii și contaminarea ca stil de comunicare socială, ce a dominat creația artistică pre-modernă.

În ceea ce privește intervenția în creația altuia, editările lucrărilor compozitorilor Barocului de la începutul secolului al XIX-lea reflectau firescul cu care editorii actualizau textul după chipul și asemănarea epocii lor. Primele ediții ale *Clavecinului bine temperat* sau ale *Partitelor* editate de Carl Czerny în 1837-1838 au astăzi doar valoare patrimonială, întrucât adaosurile nu implică doar nuanțe sau digitații, ci și frazare, tempo, articulație și, uneori, chiar armonizare. Abia odată cu uriașa operă de descoperire, editare și analiză ce viza întreaga creație bachiană, antrenând zeci de muzicieni sub egida Societății *Bach-Gesellschaft* din Leipzig (1850-1875), s-a instituit imperativul restituirii necontaminate a operelor baroce, cerința edițiilor *Urtext* pătrunzând treptat și în practica curentă a editurilor și școlilor de muzică.

Un alt fenomen al practicii muzicale baroce și clasice a fost autocitarea. Pagini întregi erau reproduse, de multe ori, cu minime modificări. Dar această practică s-a diminuat încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, pe măsură ce ideea de invenție prindea contur în motivația creatorilor. Butada lui Molière „Je prends mon bien là où je le trouve” (îmi iau bunul meu de oriunde îl găsesc) nu se referea la dreptul creatorului de a împrumuta *bunul său* din opera altuia, așa cum a fost interpretat la începutul secolului XX de anumiți muzicieni care susțineau că nu sursa, ci măiestria prelucrării definește o operă. Expresia reactualizează principiul *Ubi rem meam invenio, ibi vindico* din Dreptul Roman și se referă la dreptul autorului de a-și reproduce ideile sale ori de câte ori vrea.

Secolul al XIX-lea evoluează treptat spre consolidarea dreptului și responsabilității autorului. Totuși, un fapt mai puțin cunoscut în lumea muzicală arată încă dănuirea relativității proprietății intelectuale. Felix Mendelssohn-Bartholdy lua nestânjenit idei și chiar piese întregi compuse de sora lui, Fanny Hensel, pe care le semna cu numele său. El nu avea conștiința comiterii unei infracțiuni, ci chiar dimpotrivă, considera că astfel piesele vor fi valorificate, găsindu-le prea bune pentru a fi semnate de o femeie¹⁵⁹!

Începând cu ultima parte a secolului al XIX-lea, literatura și artele vizuale încep a fi dominate de valoarea, de multe ori exclusivă, a ineditului. Muzica însă nu părăsește cu totul genurile tradiționale, frecvent reactualizate în limbajele timpului și nici tiparele formale. De asemenea, citarea sau compunerea de variațiuni sau specii polifonice pe teme ale altor compozitori nu

¹⁵⁸ Un exemplu îl constituie una din temele *Ofertoriului* K. 222 – compus în 1775 și devenită celebră sub pana lui Beethoven.

¹⁵⁹ Pianista Liana Șerbescu, o notabilă cercetătoare a muzicii compuse de femei este cea care a descoperit cele menționate. Informația se află în broșura CD-ului său, cu lucrări de Fanny Hensel Mendelssohn, editat în RFG de CPO (Classic Production Osnabrück) în 1987. Deși este prima mențiune scrisă a acestui fapt, sursa nu este citată în volumul lui Paul-August Koch dedicat lui Fanny și apărut în 1993. Probabil că a considerat informația prea valoroasă pentru o femeie...

a constituit niciodată un fapt reprobabil sau o dovadă de lipsă de inspirație. Stau mărturie sutele de prelucrări ale unor teme celebre, ca de exemplu tema *Capriciului* în *la* minor de Paganini sau motivul B.A.C.H. Concomitent cu severa rupere de tradiție reprezentată de Noua Școală Vineză, cei mai mulți dintre compozitori căutau să-și diversifice sursele de inspirație și să-și creeze un cadru stilistic în care inovațiile lor să nu se singularizeze. Pentru creatori ca Alexandr Scriabin, Béla Bartók, Paul Hindemith sau Maurice Ravel elementele de noutate erau menite a se desprinde dintr-o tradiție anume, nu din orice tradiție.

În ceea ce privește sursa de inspirație sau apropierea temelor, muzicienii primei jumătăți a secolului XX și-au permis mult mai multe libertăți decât contemporanii lor plasticieni sau poeți. Bartók îl apăra într-un articol din 1931 pe Stravinski, ce nu-și menționa niciodată sursele, pledând totodată și *pro domo* prin afirmația că „este irelevant dacă un compozitor folosește tema sa proprie sau o ia din altă parte”. Compozitorul maghiar credea că, prin simplul fapt al prelucrării, orice material muzical devine proprietatea compozitorului¹⁶⁰. Pentru cine analizează atent *Sonata pentru pian* (1926), se pot decela vizibile influențe ale *Sonatei nr. 1*, în *fa#* minor, op. 24 de George Enescu, cu precădere în partea a II-a. Bartók cunoscuse creația enesciană în toamna anului 1924, când a făcut *vizita sa istorică* la București, prilej cu care a fost omagiat ca interpret, compozitor și etnomuzicolog¹⁶¹. Dar, pentru Bartók, sursele de inspirație jucau rolul cuvintelor care alcătuiesc un poem și în care un creator adevărat se mișcă liber, ca în limba sa maternă¹⁶².

Pentru Enescu, de asemenea, ca pentru o seamă de compozitori de muzică cultă ai generației sale, procesul de prelucrare era mai important decât *tema, faimoasa temă*. „Foarte adesea tema nu este un punct de plecare, ci un rezultat”¹⁶³. Printre legendele neconfirmate care circulau în Parisul muzical din prima jumătate a secolului trecut era și faptul că Camille Saint-Saëns a utilizat în *Concertul II* pentru pian o lucrare a lui Gabriel Fauré și că *Toccata* din *Tombeau de Couperin* aflată pe discul lui Ravel era de fapt interpretată de mai tânărul său colaborator, pianistul Robert Casadesus. Iată! Putem vorbi, așadar, de un tip de preluare de la maestru la elev, cu rol de valorificare, ce este posibil să se întâlnească mult mai des... Preluarea neautorizată a temei devine subiect de conflict, cu precădere în muzica ușoară din a doua jumătate a secolului trecut. Acest domeniu, de altfel, este cel în care apar cele mai multe procese de plagiat. Nu rezultă însă în ce măsură temele șlagărelor sunt dominante în dispute și nu (și) versurile, aranjamentele, jocurile de lumini sau efectele, ce compun acest tip de spectacol.

¹⁶⁰ Béla Bartók, *Influența muzicii țărănești asupra celei culte*, în *Însemnări asupra cântecului popular*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956, p. 59.

¹⁶¹ George Enescu, *Monografie*, sub red. Mircea Voicana, Vol. I (Capitolul VII, *Clarificări*), București, Editura Academiei, 1971, p. 530.

¹⁶² Béla Bartók, *op. cit.*, p. 60.

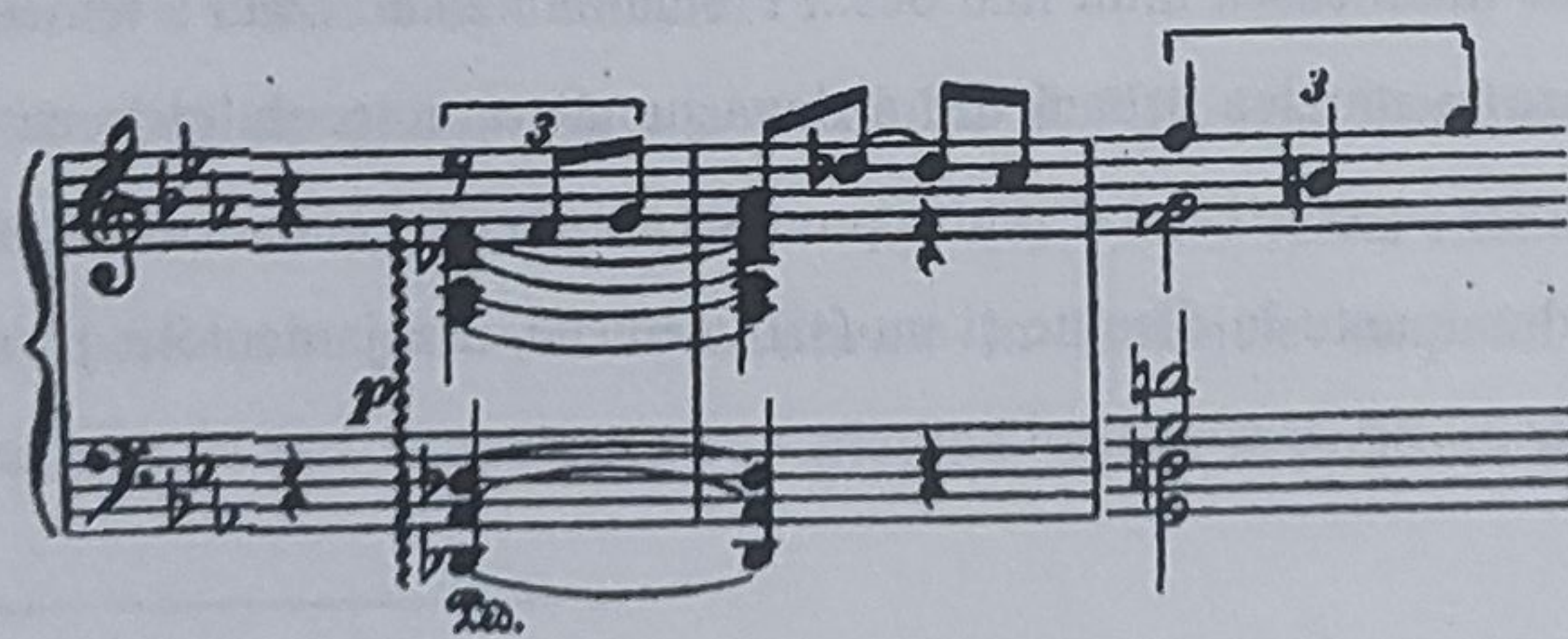
¹⁶³ Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*, București, Editura Muzicală, 1960, p. 161.

O trecere sumară în revistă¹⁶⁴ a tipurilor conștiente și/sau inconștiente de preluare poate nuanța, în bună măsură, problematica plagiatului în muzică, ținând cont de specificul domeniului, în care comuniunea stilistică și reconsiderarea tematică fac parte din regula jocului. În principiu, se pot identifica: plagiatul, influența (contaminarea), moda, parodia, citarea. Alte modalități de copiere ca, de exemplu: clonarea, pastișa, *remake*-ul sau calchierea sunt specifice altor domenii și nu pot fi puse în discuție când este vorba despre muzică.

Plagiatul – cel mai reprobabil mod de preluare – implică, în primul rând, intenționalitate. În plus, valoarea oricărei opere de artă este, totuși, determinată de modul de prelucrare, ceea ce complică aspectele juridice¹⁶⁵. Cu atât mai mult, este dificil să stabilești claritatea referențială a unei opere muzicale, în comparație cu imaginea sau cuvântul. Un grup de sunete – simple foneme – poate dobândi, sau nu, valoare de unitate de sens. Chiar motivele puternic identificate simbolic pot juca roluri diferite în conjuncturi structurale diferite, iar identitatea unei opere muzicale se sprijină, în principiu, pe structuri mai largi. Muzicienii sunt mai degrabă tentați de încălcarea drepturilor de reproducere. Titlul, tema, modalitățile de prelucrare a unei idei nu au *copyright* exclusiv.

Citatul omagial sau **citatul parodic** face parte cu firesc din operele de artă. În muzică, *omagiile* sau *reminiscențele* îmbracă de multe ori maniera compozitorului invocat. Un exemplu concludent îl oferă motivul *Tristan* care, cu încărcătura sa cromatică particulară, dar și cu cea simbolică este citat în operele pentru pian a doi compozitori cu atitudine diametral opusă față de autorul *Tetralogiei*. Igor Stravinski, unul dintre cei mai activi detractori ai lui Richard Wagner îl folosește în *Studiul* op. 7, nr. 1 (1908) în măsurile 32-34, iar George Enescu, care se declara „wagnerian până în măduva oaselor”, în *Burlesque*, nr. 4 din *Pièces Impromptues* op. 18 (1915), măsurile 83-84.

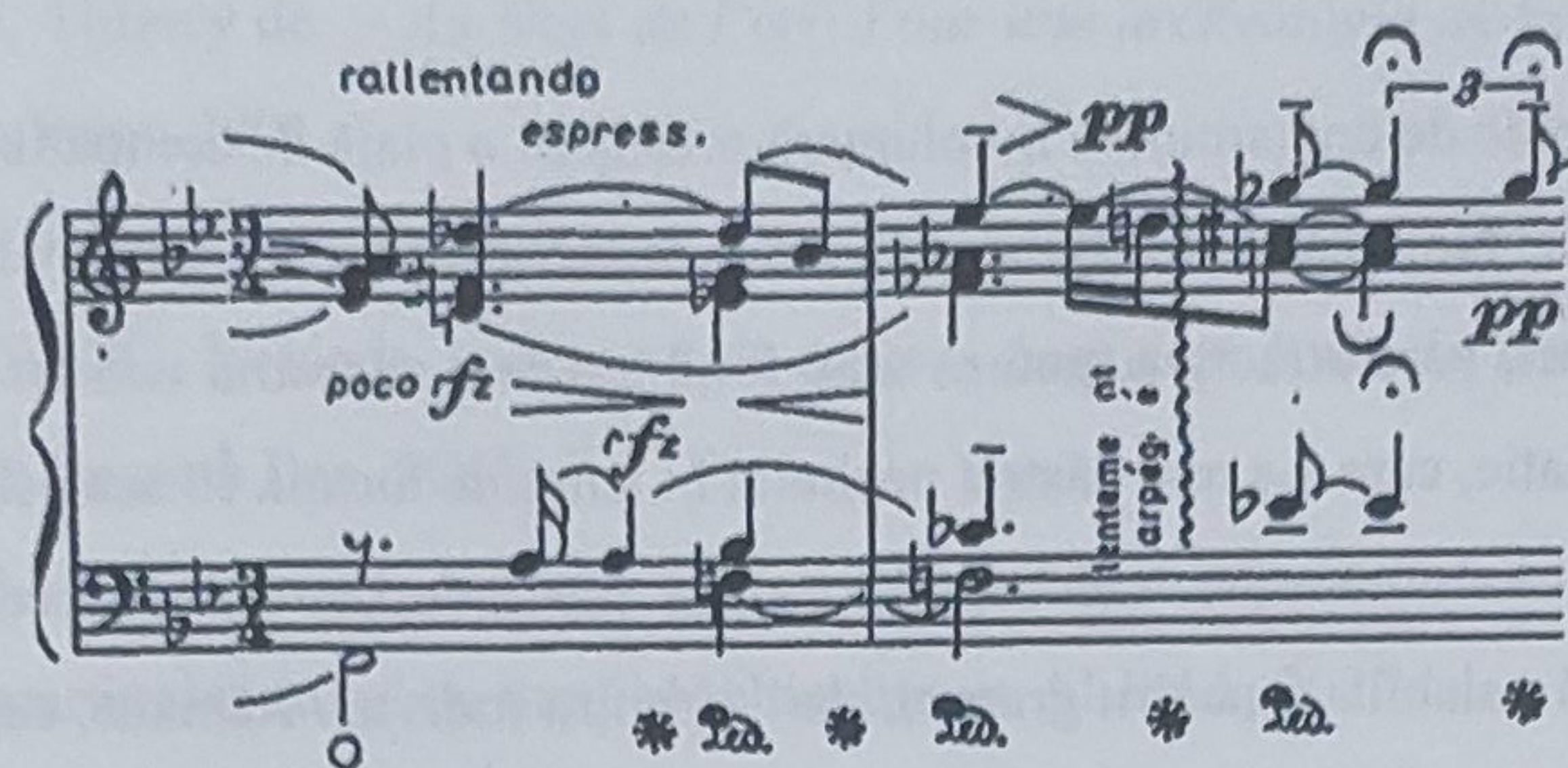
Ex. 1a Igor Stravinski, *Studiul* op. 7, nr. 1 (m. 31-33)



¹⁶⁴ Simona Tănăsescu, *op. cit.*, pp. 225-228.

¹⁶⁵ Yolanda Eminescu, *op. cit.*, p. 4.

Ex. 1b George Enescu, *Burlesque* din *Pièces Impromptues* op. 18, nr. 4 (m. 83-84)



În ambele ipostaze citatul pare a avea un rol parodic. Cunoscând relația celor doi compozitori cu Wagner pare verosimilă parodiarea motivului la Stravinski și, în ceea ce-l privește pe Enescu, obținerea unui efect de incongruitate comică prin plasarea unei muzici înalte într-un amestec de teme populare, la limita trivialului. Realitatea sunetelor însă ne obligă să părăsim motivările non-muzicale, deoarece limbajul, combinația sonoră înconjurătoare prezintă certe înrudiri cu alcătuirea motivului wagnerian. Citatul, de fapt, încununează o plauzibilă dezvoltare muzicală în ambele situații.

Contaminarea, spre deosebire de modă este, prin definiție, involuntară. Contaminarea stilistică și, uneori, chiar tematică face parte din experiența personală a oricărui muzician. Se poate adăuga însă că imitarea sau contaminarea, mod tradițional de educație muzicală, în special în Asia orientală au devenit foarte frecvent întâlnite și în academiile de muzică europene în ultimii ani. Se pot întâlni foarte multe situații în care profesorii, invitați sau permanenți, nu vorbesc, la propriu, aceeași limbă cu studenții, folosind în exclusivitate *limbajul mult mai elocvent al sunetelor*. Preferința netă a multor studenți pentru metoda celor care nu cuvântă se justifică prin recurgerea la contaminare, realizată prin contactul nemijlocit cu arta interpretativă a profesorului. O altă formă de contaminare, de această dată urmărită conștient, este recursul la imprimări, care devin modele pentru comportamentul instrumental, de multe ori chiar și gestural al învățăcelului. În acest fel se obține o curioasă și, totodată, poetică întoarcere la timpul lui Guido d'Arezzo.

Se poate adăuga la lista înrudirilor muzicale și **coincidența**. Am relatat adesea surprinderea lui Bartók în fața inexplicabilelor similitudini între doina maramureșeană și cântece din Algeria sau Anatolia, sau între vechile cântece ungurești și cele ale populațiilor situate la est de Volga¹⁶⁶. Am adăugat și experiența personală, descoperind trăsături melodice și intonaționale surprinzător de

¹⁶⁶ Béla Bartók, *op. cit.*, p. 37.

asemănătoare cu cele românești la cântecele ritualurilor funebre *Sikkum-Gut* ale șamanilor coreeni¹⁶⁷.

Coincidențele, ca și formele de contaminare involuntară presupun o plajă de compatibilitate. În cazul înrudirilor muzicale de felul celor semnalate, ce interesează comunități aflate obiectiv dincolo de suspiciunea de contact, pare atractivă ipoteza unui fond muzical ancestral comun pe tot cuprinsul continentului Euro-asiatic, care s-a mai păstrat nealterat în anumite locații. În același timp, nu pot fi ignorate trăsături culturale comune mai complexe, care pot favoriza dezvoltarea unor specii artistice similare, variantă valabilă și pentru grupuri, dar și pentru indivizi. Rămâne, desigur, și ipoteza, puțin plauzibilă, dar ne-contrazisă, deocamdată, de date concrete a purei coincidențe.

Motivația împrumuturilor voluntare, indiferent de forma pe care o îmbracă, poate fi generată de nevoia de confirmare socială (accederea la un nivel recunoscut ca important). Comportamentul acesta este favorizat de societățile în care originalitatea conferă valoare adăugată operei artistice. Alteori, împrumutul este motivat de nevoia înregimentării într-o matrice stilistică lipsită de risc (alinieră în rândul lumii) sau de comoditatea intelectuală. Atât prestigiul, cât și integrarea în grup presupun un resort al legitimării în raport cu publicul și, implicit, cu mentalitatea societății. Raportul dintre original și conformist, echivalat uneori în termeni antagonici ca inovație-gust sau dezordine-ordine definește dinamica evoluției culturale. În această ecuație, creația muzicală, privită general, nu s-a situat niciodată la extreme, indiferent de spiritul epocii și de concepțiile reprezentanților ei consacrați.

BIBLIOGRAFIE

- ACHÎTEI, Gheorghe – *Frumosul dincolo de artă*, București, Editura Meridiane, 1988
 ADORNO, Theodor – *Aesthetic Theory*, Londra, Athlone Press, 1997
 ADORNO, Theodor W. – *Form in the New Music*, în *Music Analysis*, vol. 27, 2008
 BARTÓK, Béla – *Influența muzicii țărănești asupra celei culte*, în *Însemnări asupra cântecului popular*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956
 BERGER, Wilhelm Georg – *Estetica sonatei baroce*, București, Editura Muzicală, 1985
 BLOOM, Harold – *Canonul occidental*, București, Grupul Editorial Art, 2007
 CHAILLEY, Jacques – *40000 ani de muzică*, București, Editura Muzicală, 1967
 CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain (1969) – *Dicționar de simboluri: mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, imagini, culori, numere*, București, Editura Artemis, 1995

¹⁶⁷ Veronica Gaspar, *Musical Culture of Minorities in the Romanian Music: Dynamics, Evolution, Role and Interaction in the Surrounding Areas*, în *Musical Romania and the Neighbouring Cultures*, Frankfurt, Peter Lang GmbH, 2014, p. 172.

- DENNERLEIN, Hanns – *Der unbekannte Mozart*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1955
- DUVE, Thierry de – *Au Nom de l'art: Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Editura Idées Design/Print, 2001
- ECO, Umberto – *Limitele interpretării*, Iași, Editura Polirom, 2007
- EMINESCU, Yolanda – *Dreptul de Autor – Legea nr. 8 din 14 martie 1996 comentată*, București, Editura Lumina Lex, 1997
- GASPAR, Veronica – *Culture, Cultures, Apprenticeship*, în *Journal of Romanian Literary Studies*, nr. 6/martie, Institutul de Studii Multiculturale ALPHA, 2015
- GASPAR, Veronica – *Mask, Mirror, Vessel...Hypostases of the Artistic Transmission*, în *Journal of Romanian Literary Studies*, nr. 7/septembrie, Institutul de Studii Multiculturale ALPHA, 2015
- GASPAR, Veronica – *Musical Culture of Minorities in the Romanian Music: Dynamics, Evolution, Role and Interaction in the Surrounding Areas*, în *Musical Romania and the Neighbouring Cultures*, Eastern European Studies in Musicology, Frankfurt, Peter Lang GmbH, 2014
- GASPAR, Veronica – *Plagiarism and Interferences in the Non-verbal Arts*, în *Globalization and Intercultural Dialogue: Multidisciplinary Perspectives* (2), Târgu-Mureș, Editura Arhipelag XXI, 2015
- NICULESCU Ștefan – *Reflecții despre muzică*, București, Editura Muzicală, 1960
- NISBET, Robert – *The Nemesis of Authority*, în *The Intercollegiate Review*, Winter-Spring, 1972
- RESTANY, Pierre – *L'Autre face de l'art*, Paris, Éditions Galilée, 1979
- TĂNĂSESCU, Simona – *Aspecte ale comunicării în artele vizuale contemporane: reprezentare, spectacol și influență socială*, Teză de Doctorat, Universitatea Națională de Arte, București
- VOICANA, Mircea (coordonator); FIRCA, Clemansa; HOFFMAN, Alfred (colaboratori Myriam Marbé, Ștefan Niculescu, Adrian Rațiu) – *George Enescu. Monografie*, vol. I-II, București, Editura Academiei, 1971
- WUNENBURGER, Jean-Jacques – *Filosofia imaginilor*, Iași, Editura Polirom, 2004

SONATA PENTRU OBOI ȘI PIAN DE MIRCEA ISTRATE

Profesor dr. Ilie Gorovei

Colegiul Național de Artă Octav Băncilă, Iași

Abstract: Mircea Istrate, author less promoted, knows modern writing techniques, it addresses new, at a time when Romanian composers wanted to keep up with trends in Western music. *Sonata for Oboe and Piano* has a tripartite structure. **The first part** is organized pattern classical sonata, a modern interpretation of it driven by renewing language used by the composer. The exhibition consists of a themed double exposure of two distinct ideas without depending transient segments (tonal element is removed). The development has a quasi-improvisatory character and resumes half the first section in a range through numerous permutations cellular aspect themes. **The second part** has a three-verse as big as the main element of unity, polyphonic writing. **The third part** rondo-sonata has the form and is characterized by dynamism, with elements of surprise and constructive news and expressive.

Keywords: *sonata*, interpretation, imitation, improvisation, articulation.



Compozitor clujean, născut în 1929, Mircea Istrate a urmat cursurile universitare, mai întâi, la Conservatorul din Cluj (1945-'49, 1950-'53), apoi la Conservatorul din București (1954-'57). După terminarea primelor studii (1953), devine profesor de pian și muzică de cameră la Liceul de Muzică din Cluj, iar din anul 1959 profesor de pian la Școala de Arte nr. 3 din București¹⁶⁸.

Creațiile sale în domeniul muzicii de cameră sunt: *Sonata pentru flaut și pian* (1954), *Burlesca* – concert de cameră pentru cinci instrumente (1955), *Sonata pentru oboi și pian* (1962), *Evenimente I-VII* – pian preparat, percuție, chitară electrică, contrabas, corn, vibrafon, marimba și 5 benzi magnetice (1966)¹⁶⁹.

*Sonata pentru oboi și pian*¹⁷⁰ este alcătuită tripartit pe alternanța *repede* – *lent* – *repede*. Partea întâi are *forma de sonată*, partea a doua de *lied*, iar partea a treia forma de *rondo-sonată*.

Prima parte (*Allegro moderato*) este organizată după tiparul sonatei clasice, într-o interpretare modernă a acesteia, determinată de limbajul înnoitor utilizat de compozitor.

¹⁶⁸ La Cluj a studiat cu Sigismund Toduță (armonie, contrapunct, compoziție), Antonin Ciolan (orchestrație, dirijat orchestră), Eliza Ciolan (pian), iar la București cu Ioan D. Chirescu (teorie și solfegiu), Nicolae Buicliu (contrapunct), Mihail Andricu (compoziție), Mircea Basarab (orchestrație), George Breazul (istoria muzicii), Florica Musicescu (pian). Din Viorel Cosma, *Muzicieni din România (Lexicon)*, vol. IV, București, Editura Muzicală, 2001, p. 158.

¹⁶⁹ Mircea Istrate (1929-2003) nu a fost un autor de anvergură, dar cunoștea tehnicile scriiturii moderne, pe care le-a abordat inedit, într-o perioadă când compozitorii români doreau să fie la zi cu tendințele și orientările avangardiste ale muzicii occidentale. De asemenea, în calitate de profesor de muzică de cameră, Istrate a cunoscut numeroase creații dedicate instrumentelor de suflat din lemn, ceea ce l-a ajutat în compoziție (pe linia neoclasică).

¹⁷⁰ Lucrare reprezentativă în repertoriul de oboi, inclusă – ca reper evolutiv – în *Proiectul de promovare și valorizare a Sonatelor (Sonatinelor) pentru oboi din muzica românească*.

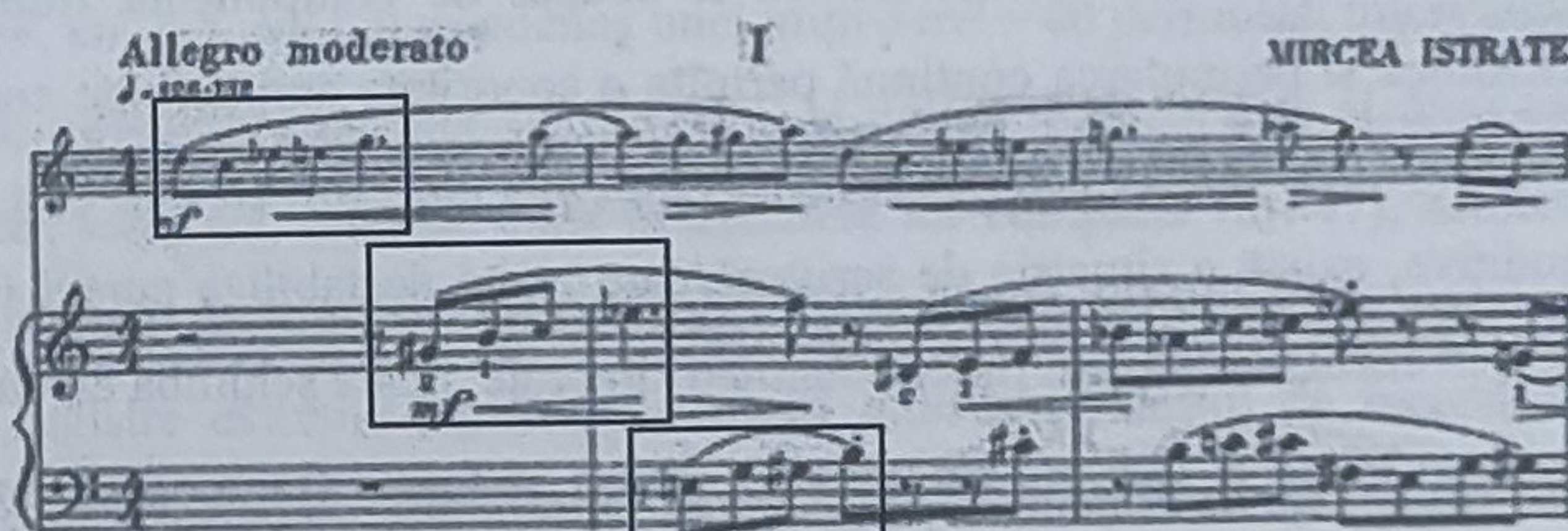
Expoziția		Dezvoltarea	Repriza	
Tema I	Tema II		Tema I	Tema II
(m. 1-26)	(m. 26-58)	(m. 59-101)	(m. 102-135)	(m. 136-165)

Expoziția se constituie dintr-o dublă prezentare tematică a două idei distincte, fără segmente cu funcție tranzitivă (elementul tonal fiind eliminat), Dezvoltarea are un caracter improvizatoric, iar Repriza reia prima secțiune într-o ipostază variată prin numeroase permutări celular-tematice.

Tema I¹⁷¹ este expusă imitativ liber, cele trei voci¹⁷² deținând intrări similare, dar dezvoltări diferite. Cu toate acestea, caracterul liniar al discursului se menține, fiecare voce având individualitate melodică și ritmică. Idee tematică este alcătuită din 8 sunete continuu permutate sau reiterează motivul inițial în diverse ipostaze melodice: inversat (m. 6), transpus (m. 8), augmentat (m. 14)¹⁷³. Nu putem vorbi de un traseu melodic bine conturat, de o Temă clar definită prin cadențe, ci de o înșiruire de celule și motive cu structură melodică înrudită, ce alcătuiesc un bloc sonor compact, cu o sonoritate comună. Deși au conținut asemănător, cele două unități melodice sunt prezentate de fiecare dată în mod diferit.

În interpretare, predomină maniera de execuție *legato*, iar inflexiunile dinamice rapide respectă, în general, sensul unităților melodice. Caracterul antrenant, dansant este imprimat de *incipit*-urile tematice *in stretto*, de fragmentarea prin pauze, de contratimpii sincopați și nesincopați, într-o decalare continuă a accentelor ritmice în raport cu cele metrice.

Ex. 1 (m. 1-3)



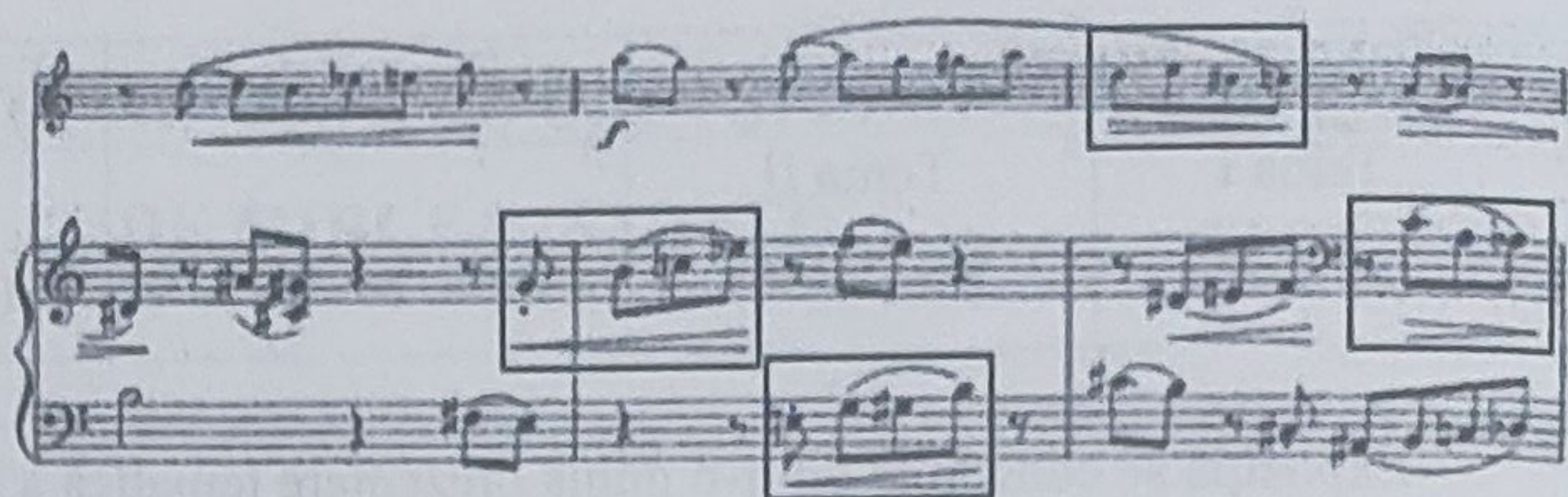
Executate printr-o gestică specifică, asemănătoare interpretării muzicii de jazz, este necesar ca efectul auditiv al semnelor dinamice să fie pregnant. Scriitura polifonică este utilizată pe tot parcursul Temei I, momentele imitative purtând amprenta gândirii *quasi-improvizatorice* a compozitorului. Preluările celulare de la o voce la alta se realizează liber, sunetele componente fiind transpuse în diferite planuri, fără a se respecta întocmai sensul melodic, ci doar mărimea intervalului.

¹⁷¹ Comparativ cu alte lucrări de gen abordate anterior se remarcă (în acompaniament) lipsa unei introduceri. Cf. Ilie Gorovei, în *Studii de muzicologie*, vol. VII-X, Iași, Editura Pim, 2012-2015.

¹⁷² Termenul voce este folosit pentru a numi o linie melodică distinctă.

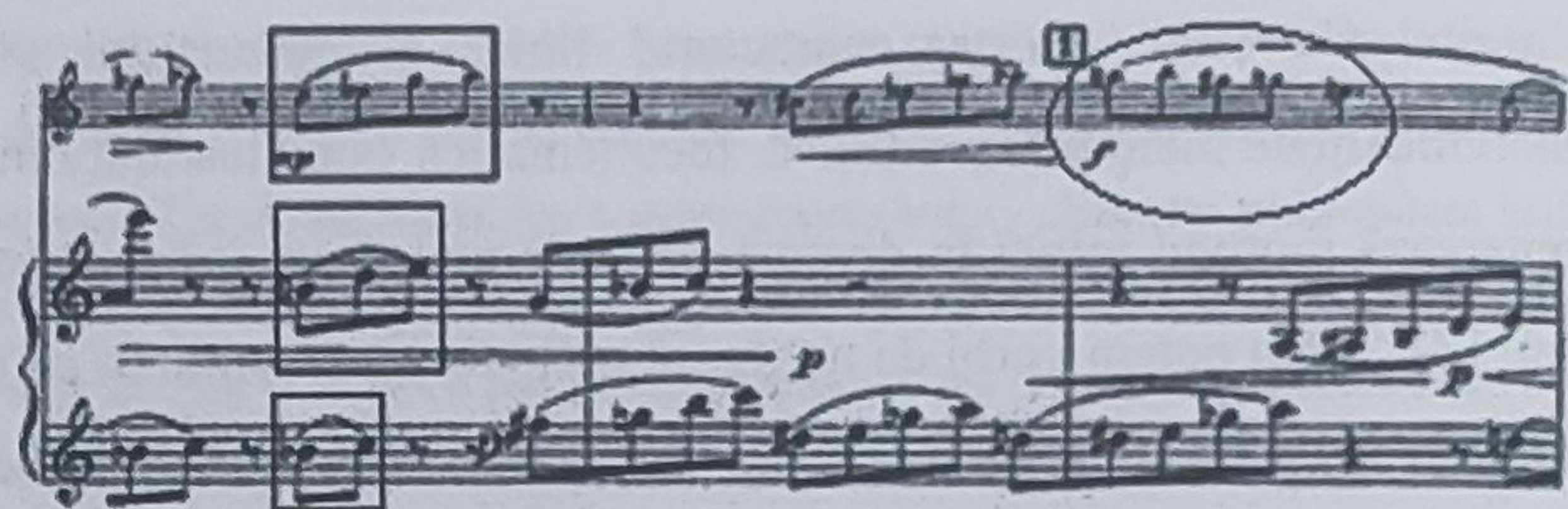
¹⁷³ O linie melodică de culoare modală alcătuită din două intervale de terță mică, ce cadrează un interval de secundă mică.

Ex. 2 (m. 4-6)



Deși încadrată în măsura de 4/4, organizarea ritmică este liberă, grupările de valori și succesiunea lor neținând cont de accentele metrice, ci de o simetrie calculată, matematică¹⁷⁴. Astfel, în unele momente, numărul de sunete din componența grupărilor ritmice este crescător pe orizontală și verticală.

Ex. 3 (m. 13-15)



Reluarea tematică – delimitată printr-un *incipit* tematic inversat (la interval de cvintă, ex. 3, reper 1) – prelucrează fragmente desprinse din corpul tematic prin adăugare progresivă de sunete, prin transpunere sau prin simpla prezentare într-un nou context de scriitură. Legătura dintre cele două segmente melodice ale Temei se realizează tot prin imitație, succesiunile cromatice evidențiind linia nuanțării.

Interpretativ, primul loc va fi ocupat de componenta ritmică și cea timbrală. Treapta dinamică și permutarea continuă permite o sonoritate amplă, bine conturată¹⁷⁵. Locul inflexiunilor dinamice este luat de treptele progresive: *p*, *mp*, *mf*, *f* (m. 18-20). Din punctul de vedere al senzației auditive, există o simetrie de scriitură care poate destabiliza cursul firesc al desfășurării muzicale sau, în cazul nerealizării liniei dinamico-timbrale, poate schimba efectul și sensul momentului¹⁷⁶.

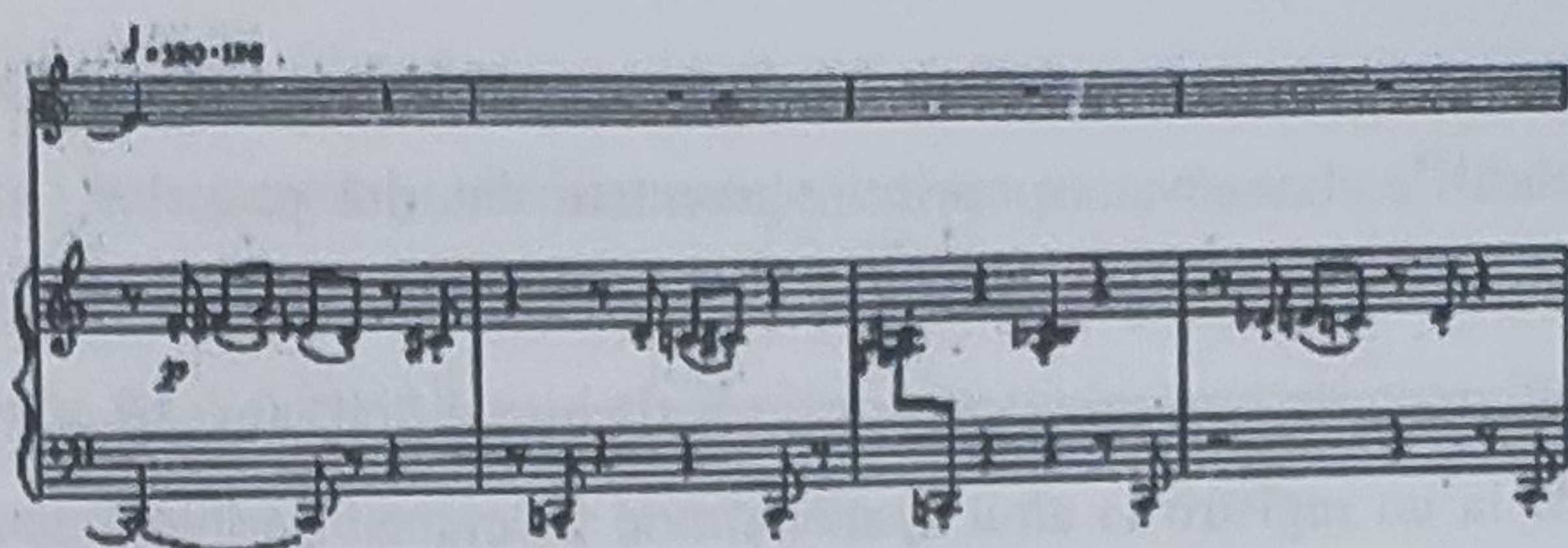
Tema a II-a are un caracter diferit și foarte fragmentat, într-un nou tempo ($\text{♩} = 120-126$). Autorul creează o polifonie eterogenă, dar totuși unitară, formată din dialogul unor figuri scurte care se îmbină liber în spațiul sonor al celor două instrumente. Caracterul noii articulații tematice, cât și contrastul de scriitură va fi impus de pian printr-o scurtă introducere (5 măsuri), după care acesta va avea – prin pregnanța formulelor și asimetria accentelor, diferite de cele din planul superior – rolul de acompaniament armonico-ritmic.

¹⁷⁴ După prezentare, motivul inițial este divizat cantitativ, printr-o progresie *recurentă* dată de numărul de celule de 2, 3, 4 și 5 sunete, delimitate prin pauze și același sens melodic (m. 11-14).

¹⁷⁵ Cursivitatea discursului și lejeritatea execuției pot fi rezolvate – pe întreg pasajul – printr-o digitație cu clapa 13 acționată. Odată conștientizat, momentul își pierde din dificultate (m. 11-15).

¹⁷⁶ Spre exemplu, dacă în măsurile 12 și 14 – în raport cu acompaniamentul – gândirea asimetrică evidențiază o augmentare melodică cu rol solistic, în schimb, la măsurile 18-20, simetria ritmică creează un efect care dă senzația de suspans. Practic, prin progresia pauzelor, fiecare celulă se întârzie una pe cealaltă. Se naște o aplicare polifonico-matematică care accentuează acumularea tensională, atât prin numărul pauzelor (ce respectă numărul notelor), cât și prin treptele dinamice.

Ex. 4a (m. 26-29)



Din punct de vedere melodic, deși ambele planuri utilizează totalul cromatic, fiecare dintre ele deține o anumită organizare în *serii* de peste opt sunete, cele două partide fiind independente din punct de vedere sonor. Se remarcă prezența unei *pedale* pe sunetul *do* în registrul grav (m. 22-31), care deși nu are o apariție regulată, devine liantul sonor al Temei a doua. Contrastul este subliniat de expansivitatea tensională a intervalicii de tip expresionist valorificată, în special, prin salturi ample (elemente dispartate ale *seriei*, plasate în registre diferite), evitând centrarea în jurul unui nucleu gravitațional.

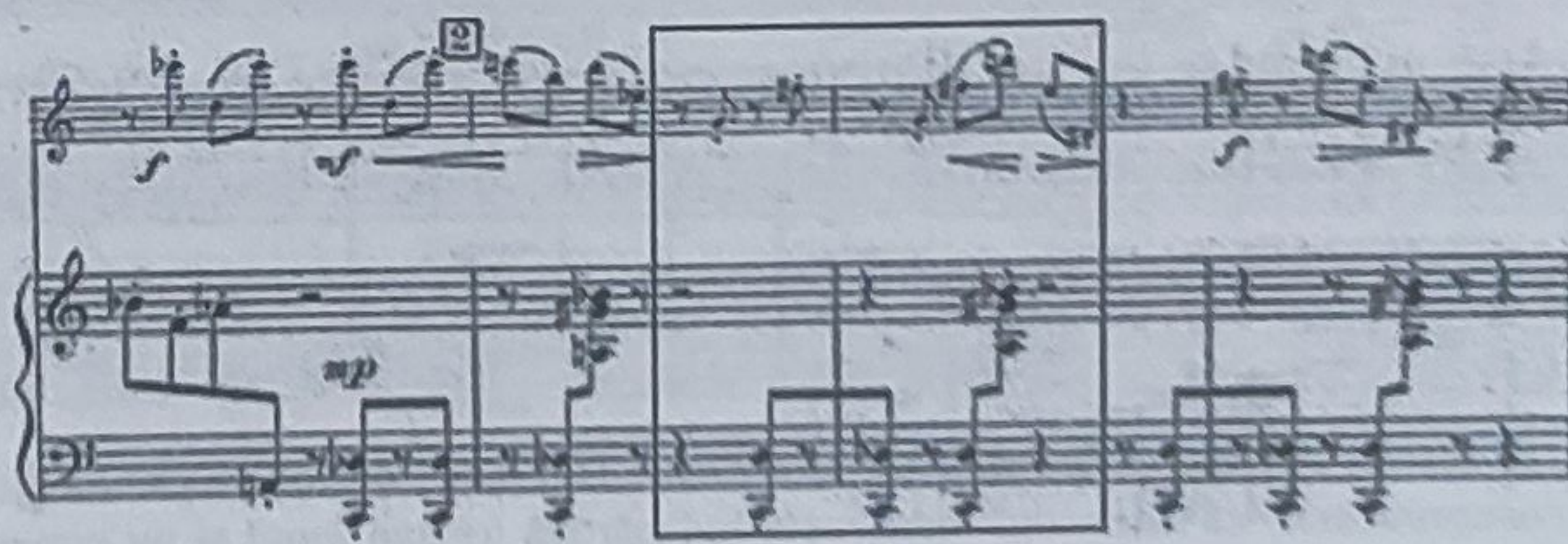
Interpretativ, caracteristica primului segment o reprezintă dispariția unui important element de expresie: *legato* și apariția unor noi tipuri de articulație complet diferite: *staccato*, *legato-staccato*, *staccato cu accent*.

Ex. 4b (m. 31-34)



Se prefigurează o scriitură cu un caracter punctualist formată din două segmente. Primul este alcătuit din cinci sunete: *re*, *re#*, *mi*, *fa#*, *sol* (*si*) asemenea unei mini-*seriei* – cu permutări intervalice delimitate prin nuanțe fixe sau inflexiuni dinamice (m. 31-45). Al doilea segment este alcătuit tot din cinci sunete: *mib*, *mi becar*, *solb*, *sol*, *lab*, dar după prezentarea lor compactă (m. 47), acestea sunt expuse asemănător unei melodii politimbrale (m. 48-56)¹⁷⁷. Apare un traseu melodic agitat și contorsionat, supra-lărgit, în registre extreme legate prin salturi intervalice destul de incomode tehnic, dar purtătoare de efecte surprinzătoare. Linia solistică este întregită în mod complementar de pedala ritmică din acompaniament, ceea ce presupune o foarte bună conlucrare între cei doi parteneri, în sensul realizării unei continuități melodice apte de a capta interesul publicului.

Ex. 5 (m. 34-37)



¹⁷⁷ Prin caracterul ei, întreaga scriitură generează o așa numită *Klangfarbenmelodie*, specifică idiom-ului muzical expresionist.

Se parcurge aproape întreg ambitusul instrumentului în mod discontinuu, dat de intervalele mari¹⁷⁸, succesive sau prin fragmentare datorită pauzelor. Alternanțele în expresie sunt astfel dedublate prin asigurarea coerenței în construcție. Luate separat, acestea par simple, dar în procesul interpretativ omogenizarea lor timbrală este dificilă (m. 36-40). „În legarea registrelor, în trecerea de la un registru la altul apare în mod involuntar pericolul ca sunetul de sus să iasă prea tare în evidență; ori atât timp cât nu este indicată o dinamică specială, legarea trebuie să se facă în aceeași intensitate sonoră... fără accente, fără bruscări... la aceeași culoare și calitate sonoră”¹⁷⁹. Aspectul evidențiază faptul că, acum, emisia în *legato* necesită un plus de energie, dată de viteza coloanei de aer, raportată la registru și la dinamică. Întregul moment trebuie gândit pe unități temporale foarte mici (prin acumulări de tensiune și relaxare). În al doilea segment, sunetele *staccato* sunt înlocuite cu cele *tenuto*, iar intensitatea coboară spre trepte dinamice (*p*, *pp* sau *f*, *ff*) și nuanțări de excepție (m. 47-59).

Dezvoltarea (m. 59-101) păstrează din caracterul temelor anterioare câteva elemente semnificative, ce asigură discursului continuitate sonoră și expresivă: organizarea serială distinctă a celor două planuri, caracterul fragmentat, *mozaicat*, al traseului melodic, precum și pregnanța ritmică, determinată de frecvența pauzelor, plasate neregulat. În planul solistic reapar câteva nuclee melodice, cu profil intervalic distinct: prima celulă este alcătuită din 5 sunete plasate disparat (*re#*, *mi*, *fa#*, *sol*, *si*), transpusă ulterior pe alte sunete și preluată de partida pianului, iar cea de a doua este preponderent cromatică: *re#*, *mi*, *mi#*, (*fa*), *fa#*, *sol* și este prelucrată prin variație ritmică și permutări ale sunetelor.

Ex. 6 (m. 62-65)



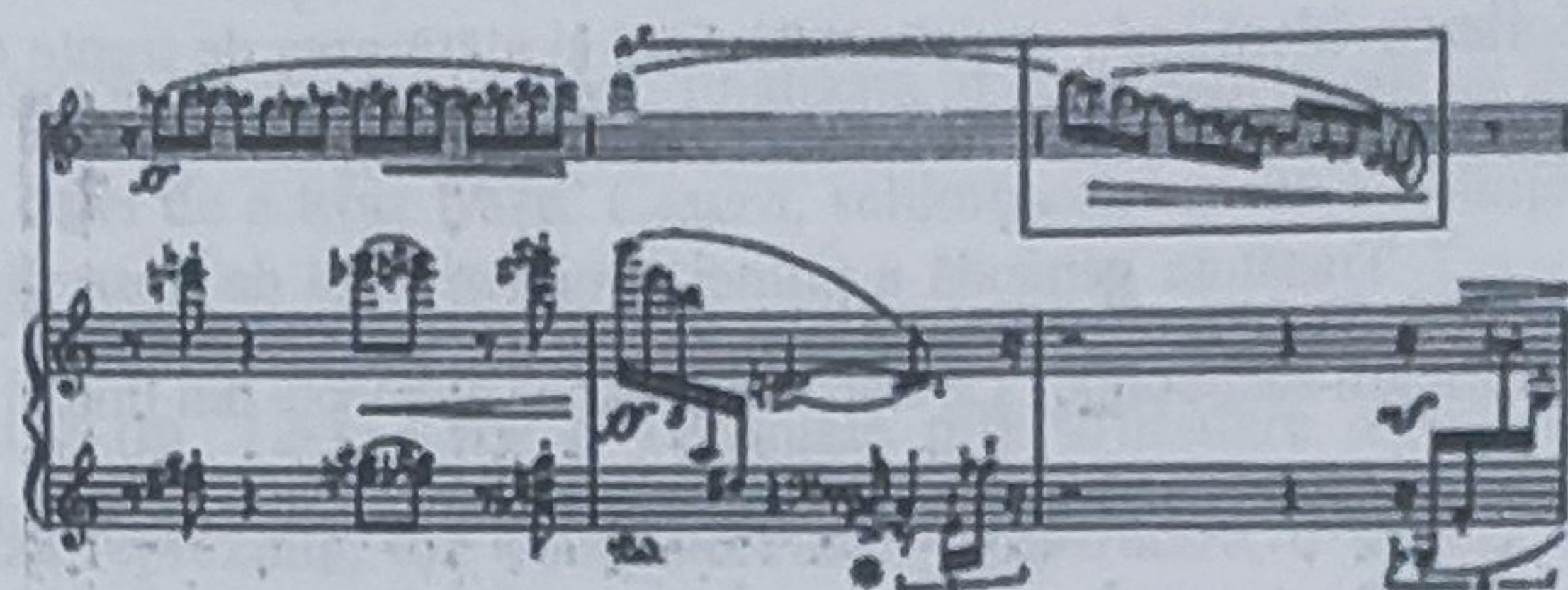
În acompaniament *descoperim* o nouă structură serială, prelucrată în special armonic (tip *cluster*), fie prin utilizarea totalului de sunete, fie fragmentar: *reb*, *mib*, *si becar*, *do*, *sol#*, *la*, *sib*, *re becar*. Dinamic, se înregistrează treceri rapide pe unități micro-structurale, cu nuanțări extreme (*ff*, *pp*), ajungându-se la intensități puse pe una, două note (m. 59-60) sau la progresii dinamice (*pp*, *p*, *mp*, *mf*) pe două, patru, cinci sunete (ex. 6, m. 63-65). Secțiunea mediană a Dezvoltării va produce o extindere a structurii la totalul cromatic (m. 77) cu scopul de a realiza tensionarea și evidențierea

¹⁷⁸ În această situație-problemă Mostras afirma: „Din punct de vedere psihologic este mai bine ca instrumentistul să se autosugestioneze că intervalul mare, nota îndepărtată trebuie *luată* și nu nimerită deoarece înervația [...] depinde în esență de reprezentarea caracterului mișcării, iar aceasta este legată de conținutul noțiunii. A lua (un obiect îndepărtat) este o noțiune de accesibilitate, pe când *a nimeri*, sugerează senzația riscului ...adică atingerea anevoioasă a unui scop”. Ioan Goia, *Curs de metodică a studiului și predării instrumentelor de suflat*, versiunea a V-a, Conservatorul George Enescu, Iași, s.a., p. 164.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 168.

climax-ului primei părți. În acest sens, celula melodică cromatică din alcătuirea liniei solistice se transformă, prin dinamizare ritmică și transpunere pe diferite sunete, într-un pasaj figural cu rol de acumulare¹⁸⁰, ce va culmina cu *trilul* oboiului (m. 76). Detensionarea se realizează brusc, printr-un scurt pasaj *legato* nuanțat *decrescendo*, finalizat prin articulația *legato-staccato* în registrul grav. De altfel, maniera *legato* devine principalul mijloc de articulare și expresie.

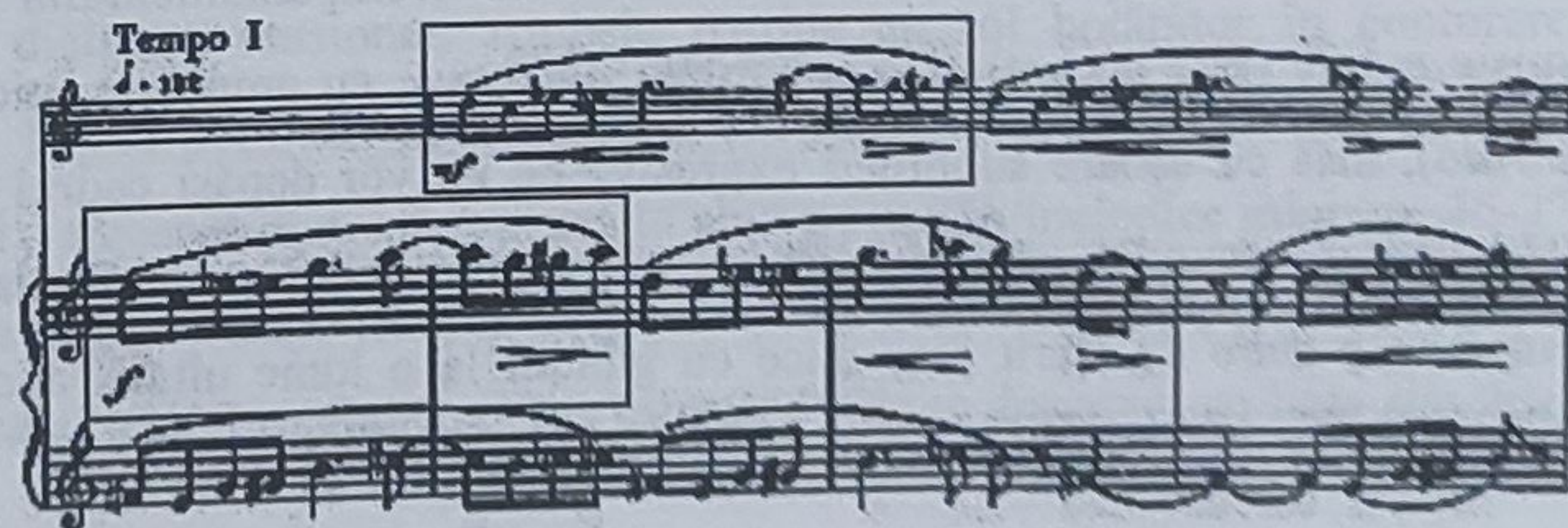
Ex. 7 (m. 75-77)



Ultima etapă (m. 78-91) prelucrează o serie de figuri melodice noi, reprezentate în plan solistic de formule scalare care se aglomerează progresiv, valorificând în special registrul supra-acut al instrumentului¹⁸¹. În acompaniament, unitățile melodice au un caracter abrupt, fiind alcătuite din sunete plasate în registre diferite. Reapariția intervalului de secundă mare și schimbarea treptelor dinamice (*mf*, *quasi f*) pregătesc același punct melodic culminant (însă fără *tril*). Pauza de pătrime cu *fermata* (reper 7, m. 88) și pedala din acompaniament sugerează un segment concluziv, finalizat de solist în spiritul unei mini-cadențe interioare (m. 88-91). Tranziția către următoarea secțiune reiterează, în execuția pianului, elemente melodice din Tema I într-o desfășurare care se apropie treptat de scriitura liniară inițială.

Construcția **Reprizei** are la bază o tratare contrapunctico-imitativă: *in stretto* pentru Tema întâi (m. 102-135), *recurentă* în cazul Temei a doua (m. 136-162), compozitorul folosind în unele situații scriitura enarmonică. Dacă inițial identitatea liniilor din construcția polifonică era relativă – suportând libertăți manifestate fie prin modificări ale intervalelor sau suprimarea unor sunete, fie prin alte formule melodice față de linia principală – acum compozitorul realizează un *canon* la două voci (planul superior al acompaniamentului-oboi).

Ex. 8 (m. 102-105)



¹⁸⁰ Pregătită prin secvențarea unităților melodice și progresia dinamică spre trepte extreme: *mp*, *mf*, *f*, *quasi f*, *ff* (m. 70-76).

¹⁸¹ Apare un interesant efect de acumulare progresiv-cantitativă printr-o simetrie invers proporțională: numărul pauzelor se diminuează, cel al notelor se mărește (m. 78-79/88-89).

Tema a II-a va fi reluată într-o *recurență*¹⁸² variată. Micile permutări aduc următoarele schimbări: locul notei *fa#* la octavă (m. 147) este luat de nota *sol#* (m. 153), adăugându-se pauza cu valoare de optime, iar la reper 11 (m. 155) în locul notei *re#* din Expoziție (m. 33) întâlnim nota *re becar*, pauzele fiind inversate. Deasemenea, *recurența* păstrează inclusiv tipurile de articulații însă din punct de vedere dinamic, doar primul segment (al sunetelor *tenuto*) respectă nuanțarea, cel de-al doilea evidențiindu-se prin inflexiuni și alăturarea de trepte dinamice puternic contrastante: *f*, *p sub.* (m. 154).

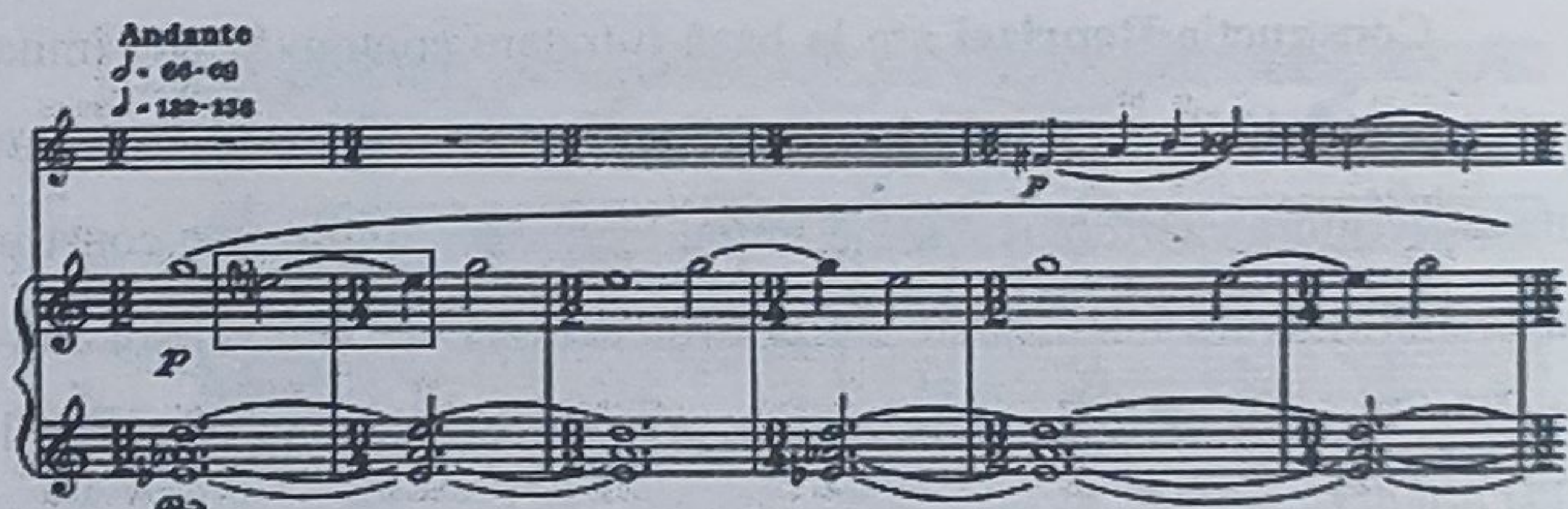
Trasătura generală a primei părți este dată de lipsa fluctuațiilor agogice interioare (cu excepția delimitării secțiunilor). La sfârșit sunt aduse elemente din finalul Temei I, prelucrate (în caracterul Temei a doua), realizându-se un scurt moment de sinteză, o concluzie a întregii forme de sonată (m. 162-165).

Partea a doua (*Andante*) are o formă tristrofică mare și drept principal element de unitate, scriitura polifonică:

A	B	A
(m. 1 - 29)	(m. 30 - 60)	(m. 61 - 94)

Prima strofă (A) este alcătuită din două segmente ample, delimitate în patru fraze care se diferențiază, în principal, prin modalitatea de prelucrare a materialului sonor¹⁸³. Discursul este inițiat de partida pianului: o amplă pedală acordică cu plan mobil, alcătuită dintr-un acord de cvarte cu treaptă mobilă (*mib-mi becar*). Pe acest *ostinato*, instrumentul solist expune o idee melodică, bazată pe o serie de cinci sunete: *fa*, *fa#*, *la*, *sib*, *dob*, organizate asimetric din punct de vedere ritmic și metric.

Ex. 9a (m. 1-6)



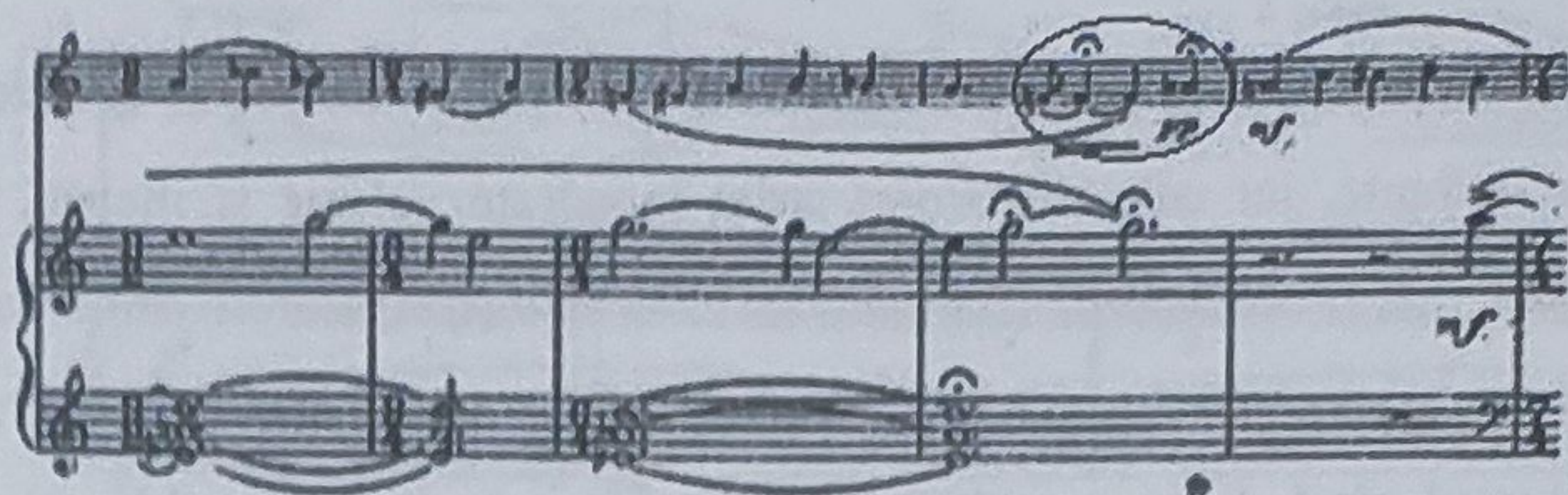
Interpretativ, pentru a intra în atmosfera acompaniamentului este necesar un început de emisie moale (fără accent) și o sonoritate *obiectivă*, cu amplitudine mică, săracă în armonice (fără *vibrato*), însă cu ușoare sublinieri expresive ce nu vor depăși cadrul general al nuanței fixe (*p*). Evidențierea secunde mici *dob-sib* (a treptelor mobile) – pe fundalul monoton al pianului – transmite o stare de spirit care duce cu gândul la o lume uitată, ancestrală. Ambele *fermate* se situează într-o diminuare sonoră de excepție (*pp*, m. 10)¹⁸⁴.

¹⁸² Practic, este un *palindrom* (o simetrie în oglindă).

¹⁸³ Se evidențiază structurile metrice atipice (3/2, 3/4, 6/4, 7/4, 9/4), simetriile interioare date de intervalul de terță (prima frază începe și se încheie cu acest interval) – aspect întâlnit și în prima parte.

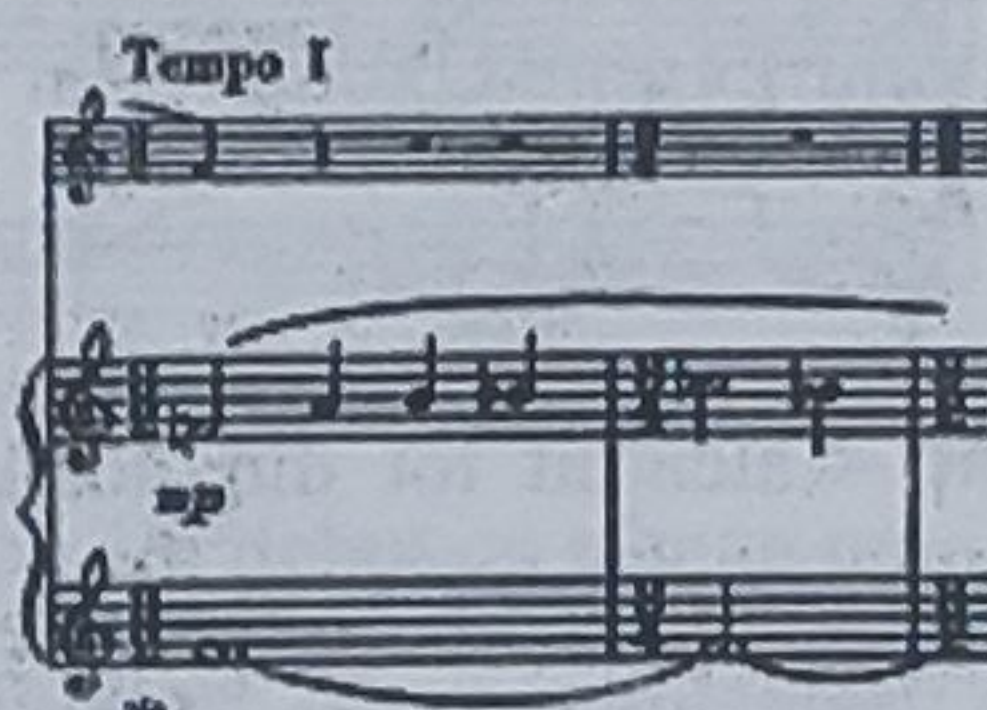
¹⁸⁴ Exprimare ce dă *greutate* momentului prin faptul că așezarea pe sunetul *lab* găsește corespondență în structura acordică-disonantă, producând destindere.

Ex. 9b (m. 7-11)



A doua frază (m. 11-16) este diversificată, pe de o parte, prin extinderea *seriei* la 10 sunete, iar pe de altă parte, prin utilizarea imitației *in stretto* la trei voci, finalizată în acompaniament cu un pasaj monodic, care pregătește debutul celei de a treia fraze. *Cezura*, schimbarea bruscă a nuanței (*mf*) și imitația contrapunctică sunt elementele ce conduc spre o altă imagine și culoare sonoră. Melodic, intervalele de cvarte succesive (m. 12-13) vor fi subliniate prin articulare *legato* și inflexiuni dinamice¹⁸⁵. Următoarea frază reprezintă, din punct de vedere constructiv, o sinteză a segmentelor anterioare, pianul reluând doar un fragment din linia melodică enunțată de oboi. Continuat într-un alt tempo ($\text{♩} = 176$), discursul capătă o stare tensionată pe fondul repetării (în registrul supra-acut a) unor unități melodice concentrate. Segmentul necesită o sonoritate amplă, susținută, îmbogățită prin tehnica de expresie *vibrato*, în care fiecare grup de note în *legato* va avea o culoare timbrală închisă, printr-o gestică de acoperire a sunetelor (m. 20-24). Revenirea la atmosfera inițială se realizează printr-o agogică (*decrescendo*, *ritenuto*) care închide arcul melodic. Legătura dintre cele două strofe este realizată în acompaniament (m. 24-29). Practic, se reia idea muzicală suprapusă unei pedale simplificate, gândită asemenea unui continuu sonor.

Ex. 10 (m. 24-25)



Strofa a doua (B) are trei perioade (m. 30-60) și se delimitează prin schimbarea tempo-ului ($\text{♩} = 60-63$), prin dinamizarea discursului, prin prelucrarea elementelor motivice expuse anterior, ansamblate într-un discurs dialogat, tensionat. Ambele partide au rol hotărâtor în conturarea discursului ca întreg unitar. Prima perioadă este alcătuită din două fraze muzicale întrepătrunse organic. Aspectul fragmentat – trecerea dintr-un registru în altul pe unități melodice mici (m. 36-37) – este realizat prin utilizarea unor formule ritmice de fiecare dată modificate, separate prin pauze ritmice, dar care păstrează, ca și planul melodic, câțiva piloni ce readuc discursul pe linia simetriei, o simetrie relativă.

¹⁸⁵ Pe lângă indicațiile notate de compozitor în partitură există și o nuanțare nescrisă dată de o anumită expresivitate a intervalelor. Aceasta pornește din construcția frazei și se reflectă în subtilitățile dinamico-agogice interioare cu rol de tensionare și destindere. Semnele notate conturează sensul frazării, în care, spre exemplu, putem distinge o primă culminație expresivă subliniată prin nuanțare și articulare (a sunetului *sol#*, m. 13).

Diviziunile excepționale de *septolet* pe trei timpi vor fi executate asemenea unor *portamente* ascendente, iar cele de *triolet* strict încadrate valoric și metric, în timp ce multiplele inflexiuni agogice (*accelerando*, *ritenuto*, reveniri *a tempo*) vor fi de fiecare dată nuanțate. Complexitatea acestor poliritmii (m. 32-40)¹⁸⁶, salturile bruște între registrele extreme (până acum evitate) și, nu în ultimul rând, lipsa cantabilității sunt doar câteva din problemele secțiunii, dificile din punct de vedere interpretativ. O astfel de frazare „devine mai sobră, obiectivată, lipsită de dulcegării, de pathos romantic. [...] Fragmentarea discursului instrumental și dispersarea practic neconținută a nucleelor tematice, prea puțin diferențiate [...] în comparație cu nucleele tematice contrapunctic însoțitoare și întregitoare, duce la înmulțirea suprafețelor paroxistice, la concentrarea asupra detaliului, asupra microstructurii savant articulată care riscă să întunece orizontul macrostructurii compoziționale. Puternica componentă a coloritului timbral desăvârșește acest joc al mijloacelor de expresie [...] motivat prin sentimentul de modernitate propulsat în aria interpretării... Aspectele ne-romantice ale interpretării instrumentale vin în sprijinul lucrăturii contrapunctice lineare al acelei tehnici de compoziție care tinde să se despartă de lumea limbajelor de sinteză și să-și contureze totodată criterii de limbaj necesar proprii”¹⁸⁷. Pare o muzică abstract-serială, fiind necesară studierea exactă și separată, combinată cu un număr însemnat de corepetiții.

Ex. 11 (m. 32-34)



Al doilea moment tensionat – alcătuit tot din două fraze muzicale (m. 40-44/45-48) – continuă procesul evolutiv, utilizând un ansamblu de formule aparent izolate, dar care se grupează în jurul unor nuclee melodice cu caracter repetitiv, ce conferă o nuanță de omogenitate discursului melodic. Linia solistică se îmbogățește, mai ales, prin elemente ritmice și fluctuații dinamico-agogice noi.

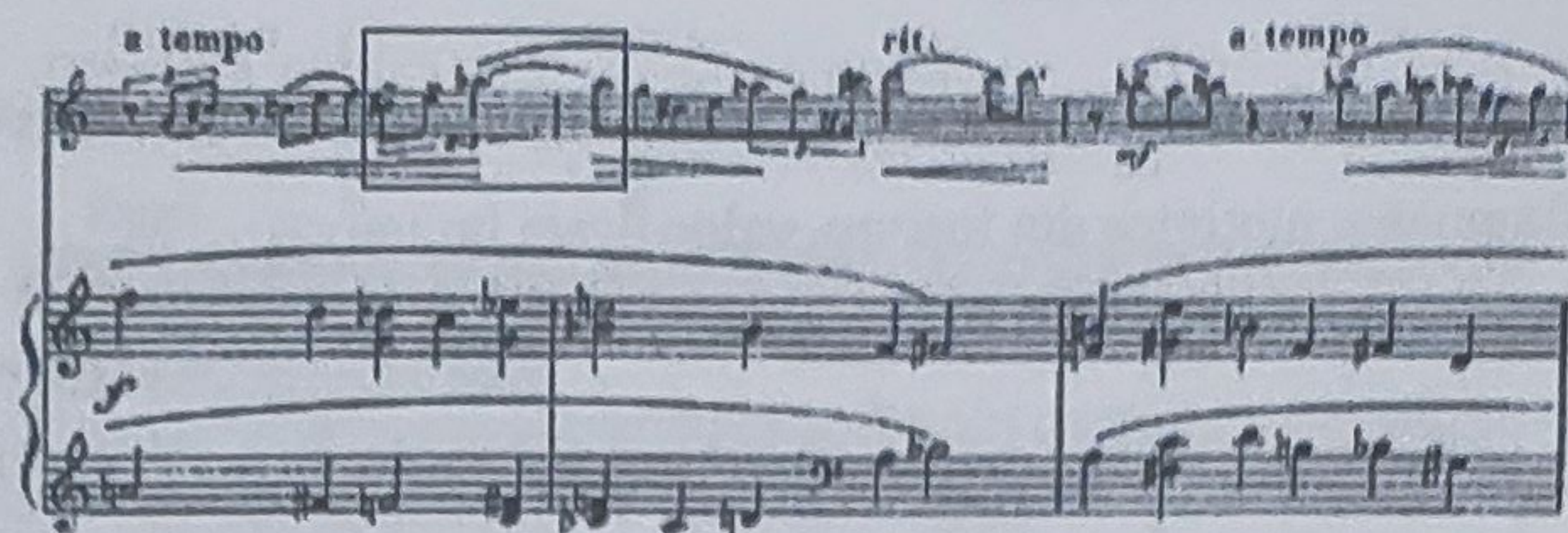
Interpretativ, în prima frază, diviziunea excepțională de *duolet* (raport de 2:3) va fi evidențiată prin articulația *portato* și sprijinirea dinamică pe accentul expresiv al formulei de sincopă¹⁸⁸.

¹⁸⁶ Dimensiunea ritmică apare în prim-plan prin diviziunile excepționale de *septolet*, *cvintolet* (raport de 5:6) eliptice, sau nu, de unul-două elemente (m. 32, 35, 37, 39).

¹⁸⁷ Wilhelm Georg, Berger, *Estetica sonatei contemporane*, București, Editura Muzicală, 1985, p. 68. Aspecte ale unor astfel de frazări se întâlnesc și în alte lucrări de gen din repertoriul românesc pentru oboi precum: *Sonata pentru oboi și pian* op. 18 (1961-63) de Cornel Țăranu, *Sonata pentru oboi și pian* (1969) de Ulpia Vlad sau *Sonatina pentru oboi și pian* (1992) de Liviu Comes.

¹⁸⁸ Apariția *duolet*-ului într-o desfășurare ternară necesită o reținere a mișcării. Se creează un contrast în desfășurarea normală a pulsului ternar, precum și tendința de disoluție a acestuia. În schimb, când apar diviziuni excepționale de *cvintolet* sau *septolet* (ritmuri asimetrice), acestea duc la o rupere a pulsației, scoțând în evidență simetria ritmului ternar – îl înviorază și îi dau avânt.

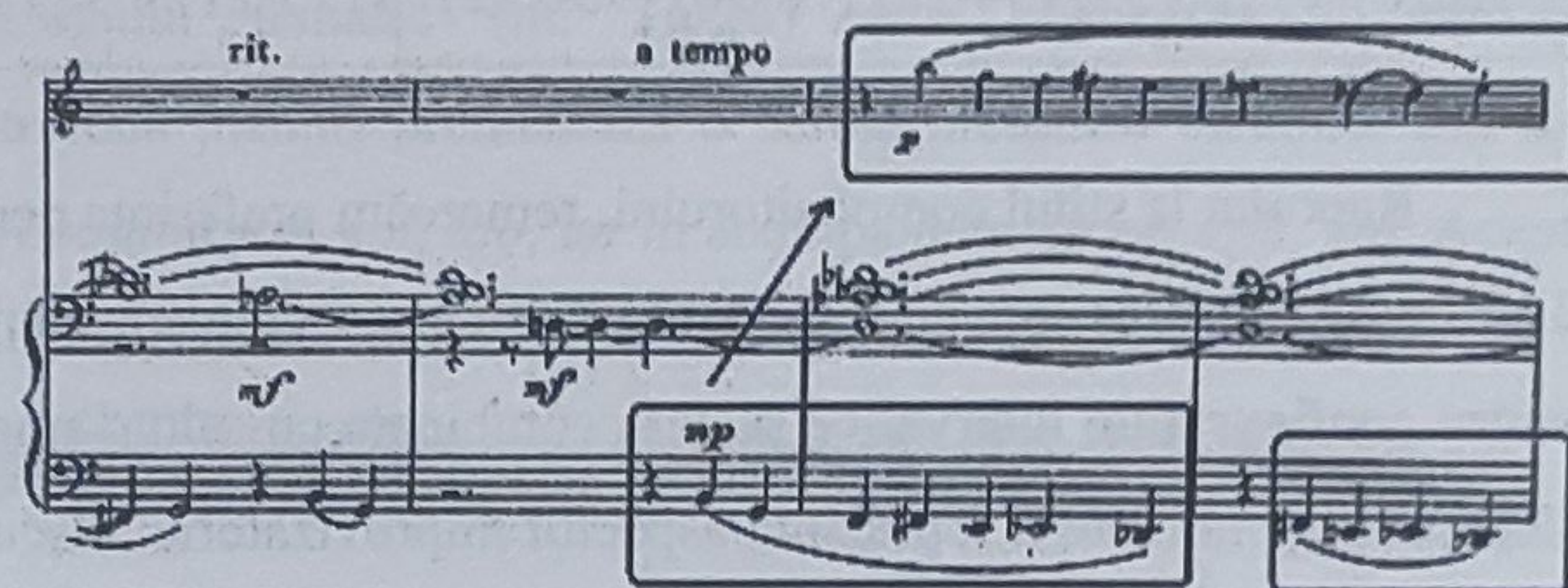
Ex. 12 (m. 41-43)



De asemenea, reținerile agogice sunt combinate cu numeroase reluări *a tempo* (ex. 12, m. 41, 43), iar *apogiaturile* au fie rol ornamental, fie de a întregi celula melodică (*apogiatura* prin salt, m. 45) sau de a completa totalul cromatic (m. 45, 47).

Cea de-a treia perioadă (m. 47-60) este contrastantă la nivelul expresiei, revenind la atmosfera calmă de început (privită ca o delimitare și rotunjire a întregii strofe mediene). Ca scriitură, întâlnim elemente expuse în prima secțiune: pedala acordică, distribuită succesiv în registrul acut și în cel grav, aspectul imitativ. Motivul inițial este prelucrat polifonic în variantă inversată și directă, prin diminuare ritmică și variație melodică.

Ex. 13 (m. 51-54)



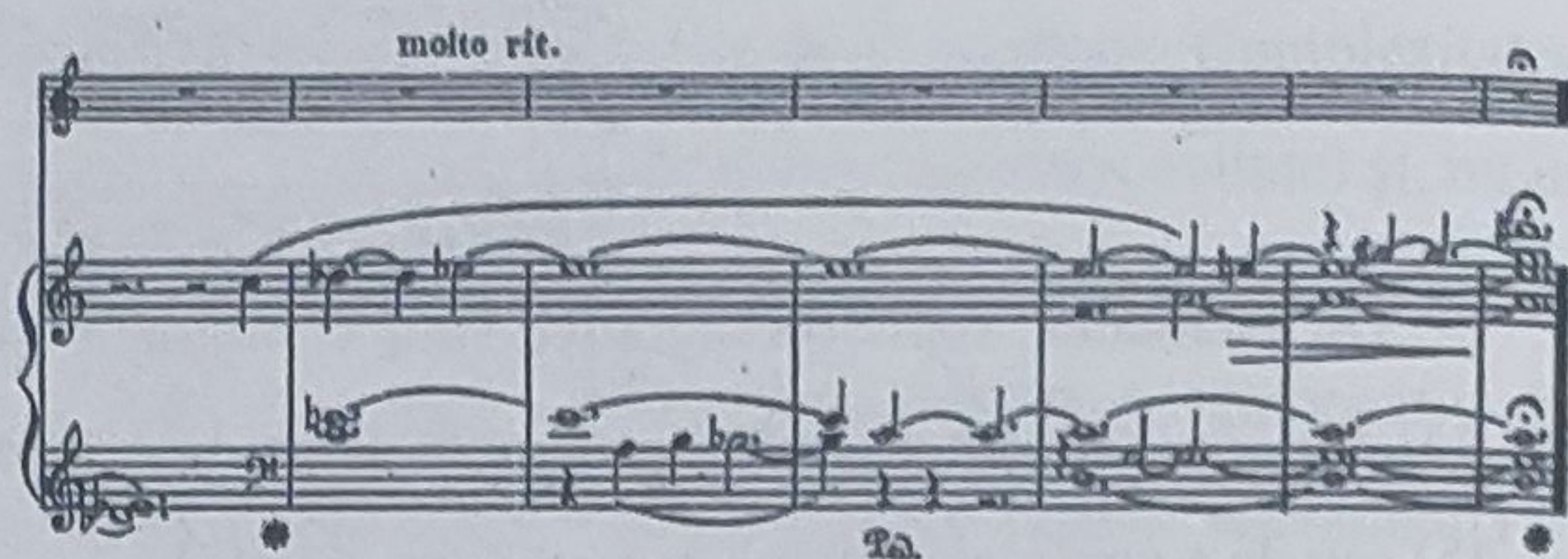
Spre finalul strofei, asistăm la o nouă sinteză: îmbinarea mersului contrapunctic din acompaniament cu evoluția agogico-dinamică din linia solistică, înlocuirea diviziunilor excepționale de *septolet* cu mișcarea regulată a optimilor.

Ultima strofă (A) reia secțiunea din debut cu câteva modificări structurale semnificative (m. 61-94). Prima perioadă suportă atât eliminări, cât și augmentări: renunțarea la introducere, intonarea ideii muzicale inițiale (la octava superioară) și lărgirea frazei secunde (prin prelucrare motivică). Perioada mediană este concentrată și modificată la nivelul conținutului, păstrându-se doar finalul (m. 78-82).

Comparativ cu vocile pianului – structura acordică din bas (*mf*), linia mediană (*p*) – interpretarea solistică se desfășoară în registrul grav într-o dinamică neobișnuită *pp* (!). Pe acest fond remarcăm în acompaniament *jocul* formulelor de sincopă din cadrul măsurilor mixte (5/4, 7/4) – metrică utilizată cu scopul de a da sens tipului de articulare și dinamicii în configurarea frazei muzicale (m. 73-78). Perioada a treia se remarcă printr-o inversare a planurilor implicate în discursul polifonic, care nu este dezvoltat către atingerea culminației, ci se încheie brusc, cu un

pasaj descendent în partida oboiului¹⁸⁹. Segmentul conclusiv reiterează, pe o pedală multiplă, fragmente motivice din lucrare, valorificate imitativ.

Ex. 14 (m. 88-94)



Partea a treia (*Presto*) are forma de *rondo-sonată* și se caracterizează prin dinamism și elemente constructiv-expresive.

Grup Tematic							Grup Tematic			
A	A1	Punte	B	A	Punte	C	A	A1	B	Coda
(1-13/16-26)	(26-33)	(34-77)	(78-96)	(96-112)		(113-217)	(218-236/237-252)	(253-274)	(274-286)	

Raportat la stilul compozitorului, remarcăm preferința pentru structuri polimetrice orizontale (10/8, 8/8, 7/8, 5/8) într-un tempo rapid, pentru diatonism, pentru limbajul melodic simplu, clar, pentru configurațiile intervalice scalare combinate cu salturi mici, pentru consonanță în general¹⁹⁰. Elementul de noutate îl reprezintă aspectul improvizatoric: discursul abundă în momente de tratare liberă, în special în segmentele tranzitive, dar și improvizații explicite, în secțiunea Dezvoltării¹⁹¹.

Trăsătura interpretativă a **primei articulații tematic** (asemănătoare unui **Refren**) este evidențiată, în primul rând, de cele patru tipuri de articulații: *staccato* pentru valorile de optime, *portato* pentru cele de pătrime, *legato* pentru grupurile de șaisprezecimi, finalizate de fiecare dată prin articulația *legato-staccato*. Caracterul ritmat, de dans popular în spirit dobrogean¹⁹², este imprimat de ingeniozitatea compozitorului de a combina – într-o manieră aparte – modul de articulare a discursului și talentul interpretului de a da contrapondere și echilibru accentului metric prin accente expresive interioare¹⁹³. Dacă acestea sunt neglijate, calitatea ritmico-melodică dispare. Nuanțele de *mf* și *f* permit o interpretare într-o sonoritate amplă, de o manieră ușor afectată, în care strălucirea este dată de execuția *staccato*, iar consistența sonoră de sunetele *portato*, *contrapunctate*

¹⁸⁹ Această ultimă intrare a oboiului schițează aceeași stare de tristețe și amintire redată prin cvarte succesive (m. 87).

¹⁹⁰ Acompaniamentul – incisiv prin neregularitatea intervențiilor placate – este alcătuit din acorduri de cvarte și acorduri consonante (majore sau minore).

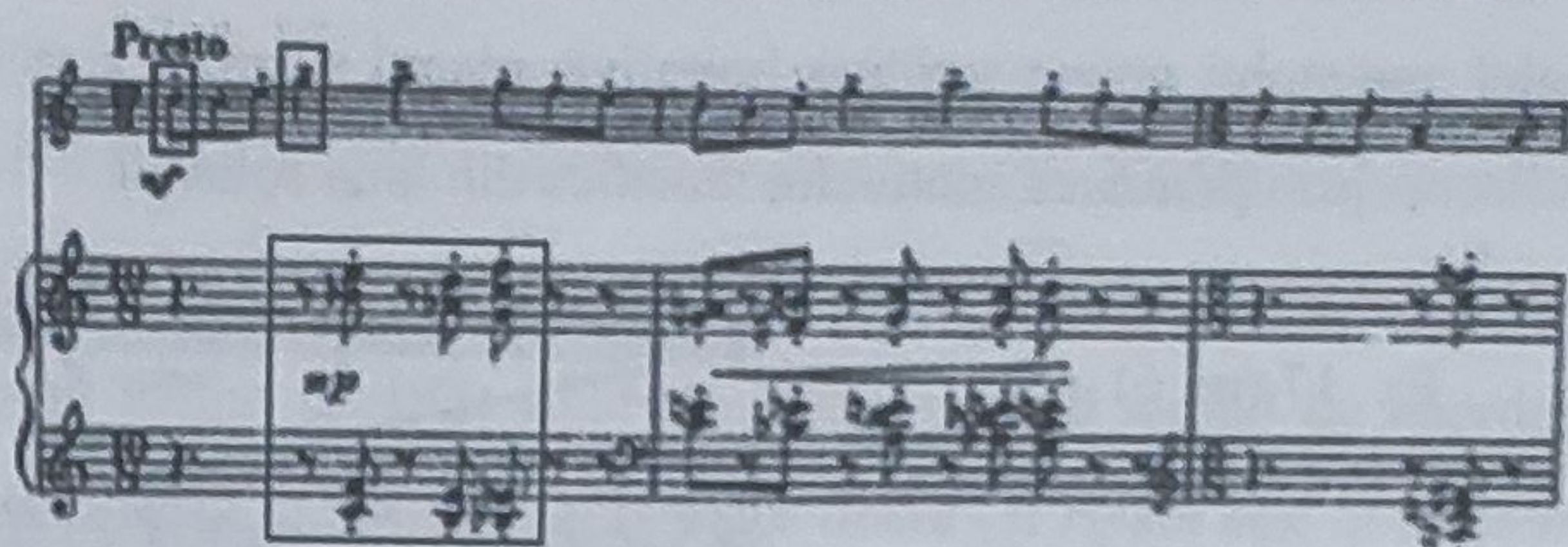
¹⁹¹ Cele două teme din **grupul tematic** nu sunt puternic contrastante, compozitorul preferând să aducă o mai mare varietate a substanței muzicale, mai ales, în Dezvoltare.

¹⁹² Compozitorii perioadei, precum Paul Jelescu (*Rapsodia Dobrogeană* pentru fagot și pian) sau Mircea Istrate, se preocupau de acest folclor cu ritmuri specifice.

¹⁹³ Sunt măsuri eterogene: 10/8 (3+2+2+3), 8/8 (3+2+3) ce au la bază (ca unitate de timp) valoarea de optime.

în acompaniament de structuri acordice disonante, ce au în componența lor intervale de cvarte suprapuse¹⁹⁴.

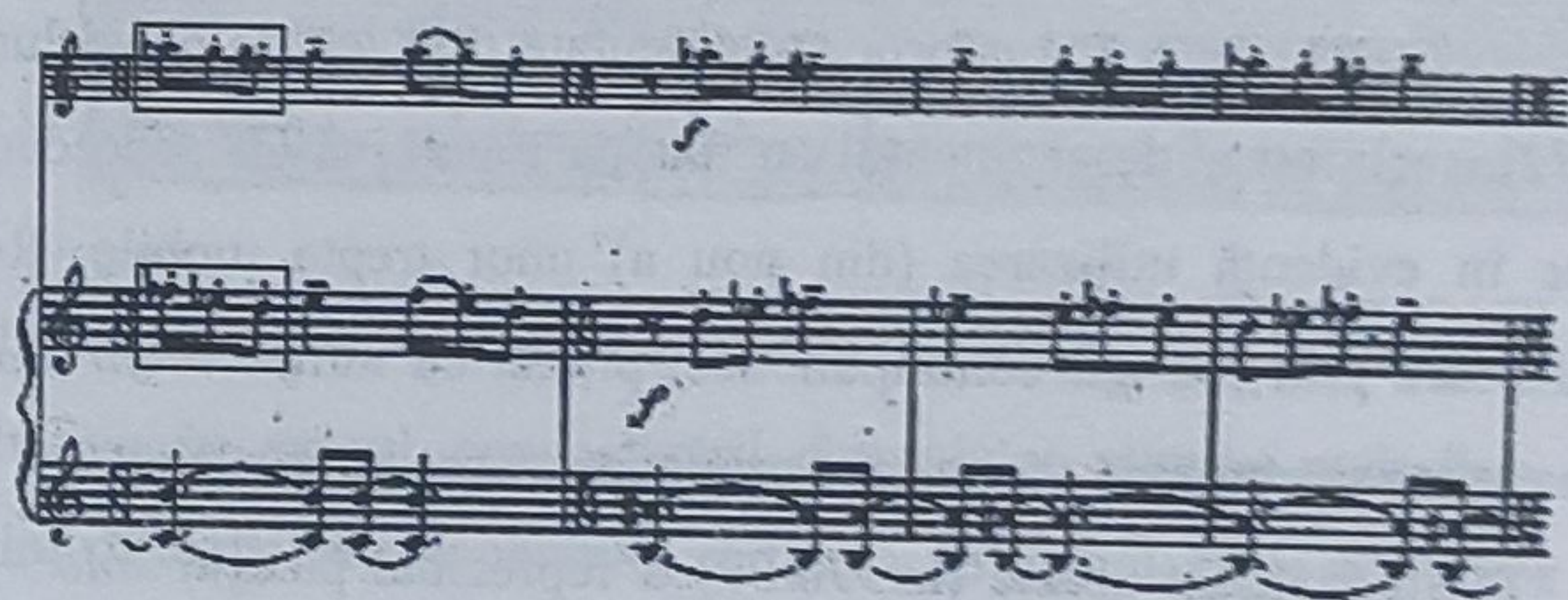
Ex. 15 (m. 1-3)



Compozitorul nu renunță la scriitura polifonică, fragmente din melodie fiind imitate în planul superior al acompaniamentului (m. 4-8). Încheierea Temei-refren se evidențiază prin schimbarea caracterului datorită fragmentării liniei solistice prin pauze (ce dau aspect ușor improvizatoric), prin dinamica evolutivă spre o treaptă extremă (*ff*), prin articularea *marcato* din acompaniament (m. 11-13). Pulația interioară a măsurilor mixte de 7, 8 și 6/8 este susținută de tehnica de execuție *legato*, dar evidențiată prin tipul de articulație *legato-staccato* (m. 13-16).

Următoarea entitate a grupului tematic (m. 16-26) este concepută în spiritul polimodalismului – suprapunerea a două planuri prelucrează o celulă melodică alcătuită din trei sunete în dublă ipostază: în partida oboiului *fa#*, *sol*, *lab*, iar în acompaniament *re*, *mib*, *fab*. Acesta este asigurat de o pedală dublă ritmizată, care evoluează treptat descendent.

Ex. 16 (m. 20-23)



Cu fiecare reluare motivică se adăugă un plus de intensitate, ce conferă o altă culoare timbrală și creează tensiune. Această dinamică terasată (*p*, *mf*, *f*) și nuanțare rapidă (*decrescendo*, *pp*), fluctuațiile agogice (*accel.*, *rit.*, *accel.*) sau chiar *apogiatura* scurtă anterioară (m. 25) întăresc conturul entității melodice. În acompaniament modul de a încheia segmentul tranzitiv prin *accelerando* creează, paradoxal, un efect de liniștire (m. 26-33), intercalarea scurtei imitații *in stretto*, fiind gândită în ideea pregătirii Temei a doua¹⁹⁵.

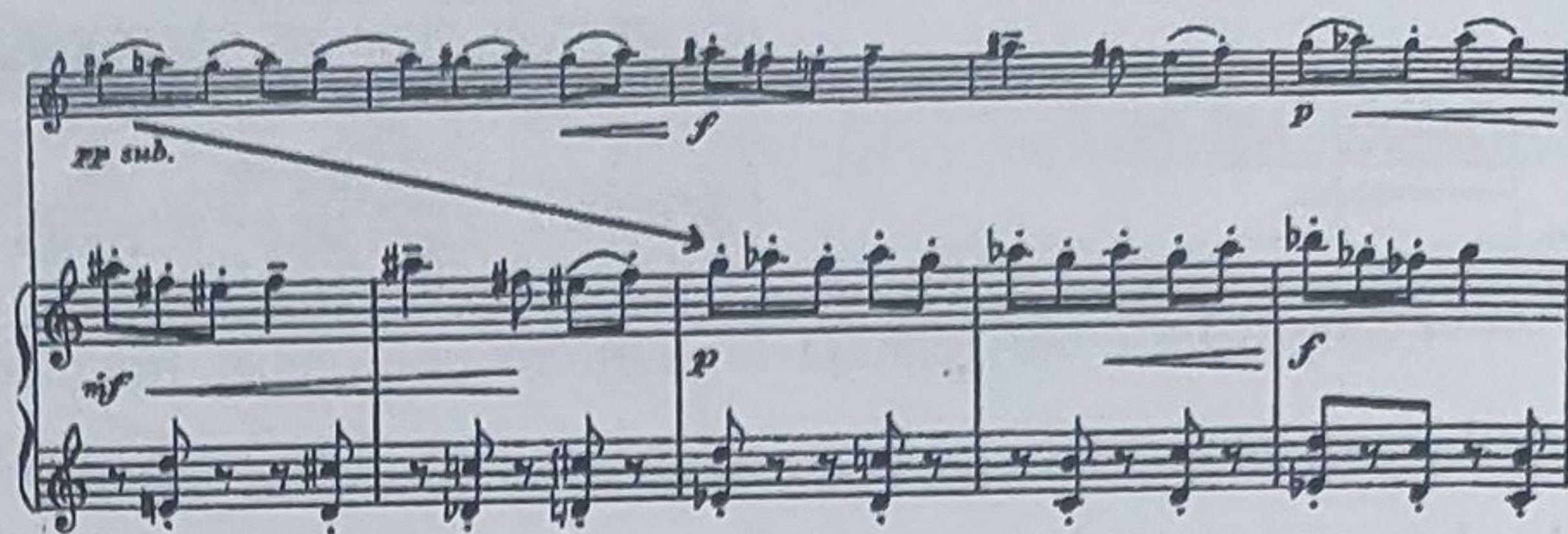
Tema a doua (B) este alcătuită din două expuneri ale aceleiași idei melodice, intonată succesiv de pian și oboi (m. 34-77). Prima expunere (*Poco piu mosso*) continuă bimodalismul din secțiunea anterioară prin suprapunerea aceluiasi traseu melodic în variantă directă și inversată. A doua este transpusă într-un alt cadru modal și este însoțită de un acompaniament acordic, care păstrează, prin aspectul ritmic și metric, dinamismul refrenului. Deși alcătuirea melodică a ideii

¹⁹⁴ O reminiscență a armoniilor în stilul lui Arnold Schönberg.

¹⁹⁵ Ca și în cazul altor lucrări, secțiunile (temele) sunt delimitate prin bara dublă de măsură.

tematice este mai organizată, prin structurile intervalice utilizate amintește de prima Temă. Către finalul cupletului revine scriitura imitativă, planul superior al acompaniamentului devenind partener de discurs prin preluarea motivelor tematice din linia solistică.

Ex. 17 (m. 61-65)



Caracterul (*scherzando*) se realizează prin combinarea acelorași tipurilor de articulație, însă de data aceasta cu păstrarea omogenității metrice (măsura de 5/8¹⁹⁶). Pentru o interpretare corectă, soluția ar fi: divizarea valorilor de pătrime, apoi conștientizarea structurilor pe unități metro-ritmice la nivelul frazelor. Ca și în cazul primei Teme, sonoritatea este amplă, strălucitoare, dialogul imitativ al celor două instrumente fiind evidențiat prin treptele dinamice extreme (*f*, *pp sub.*) și prin articularea *legato* (m. 60-61). Astfel, realizarea dinamică este ușurată datorită tipului de articulație *legato-staccato*, ce permite delimitarea și marcarea nuanțelor fixe (m. 58-59/60-61). În acompaniament, apariția valorilor augmentate prin *legato* de prelungire, asemenea unei pedale (m. 70-72), reamintesc de segmentul cu funcția tranzitivă Ca procedeu de construcție, planul melodic pune în evidență utilizarea (din nou a) unor trepte mobile. Reluarea tematică (*Tempo I*) se desfășoară prin imitații contrapunctice: pianul cu intrări *in stretto*, oboiul păstrând doar incipitul tematic, ce se continuă variațional prin permutarea intervalelor.

Un moment aparte (m. 96-99) îl reprezintă pasajul *solo* – o desfășurare melodică a unor acorduri mărite și arpegii de cvarte perfecte, ce pregătesc, printr-o scurtă inflexiune agogico-dinamică deschisă (*accelerando*, *crescendo*) primul moment tensionat. Acest segment de legătură se remarcă prin schimbarea tempo-ului ($\text{♩} = 138-144$), prin aspectul *liber*, sugerat de alternanța măsurilor (ce permite eliminarea accentelor periodice), prin simplificarea acompaniamentului (reduc la acorduri tip *cluster* enunțate sporadic, sub formă de semnale sonore), precum și prin structura liniei solistice (ce desfășoară o serie de formule cu caracter figural).

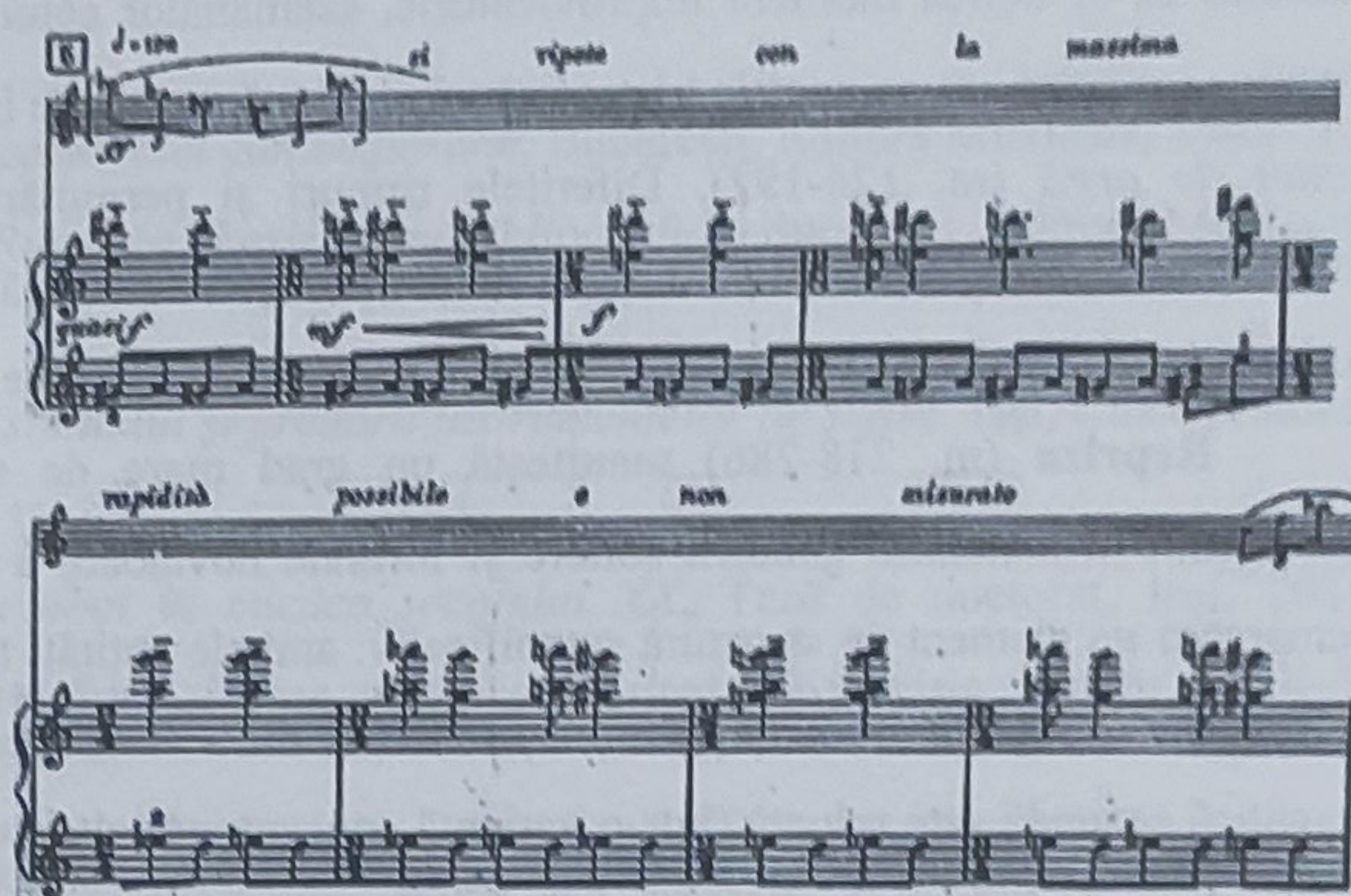
Interpretativ, apar noi moduri de articulare: note cu accente *martellato* (o articulație tare) combinate cu note *legato-portato* sau *legato* (m. 100-104). Treptele dinamice (*più f*, *mf*, *f*) sunt delimitate prin sunete *staccato* (m. 104, 107), în timp ce nuanțările susțin *aufakt*-urile melodice ale celor trei fraze, evidențiate prin diviziuni excepționale (m. 99-102, 104-107 și 108-112). Autorul a căutat să vină în permanență cu ceva nou. Dificultățile tehnice sunt datorate sinuozității liniei

¹⁹⁶ Dacă măsurile ar fi gândite două câte două s-ar reitera metrica inițială, cea de 10/8.

melodice, grifurii incomode, decalărilor între accentul metric în *legato* și sunetele articulate pe parte de timp slab (m. 110 și 112)¹⁹⁷.

Dezvoltarea este foarte amplă cu un pregnant caracter improvizatoric. Alcătuirea mozaică a secțiunii are drept element de unitate revenirea pasajelor libere. În **prima etapă** (m. 113-123), pregătirea agogică (*accel. al*) și noul tempo ($\text{♩}=192$) aduc schimbări privind modul de abordare. Astfel, desființarea măsurii în linia solistică permite o interpretare liberă (*si ripete con la massima rapidità possibile e non misurato*) în cadrul unui *ostinato* ritmico-melodic¹⁹⁸. Treapta dinamică extremă (*ff*) și tipul de articulare *legato* în care dispare ordinea accentelor, creează un moment aleatoriu de maxim efect.

Ex. 18 (reper 5)



Deși planurile sunt total independente, o memorare până la automatism a pasajului și dobândirea unei gândiri distributive în sensul conștientizării formulelor ritmico-melodice din acompaniament vor rezolva optim dificultatea momentului. Intrarea pe cursul liniei melodice se realizează prin sublinierea sunetului *dob* (m. 121), în timp ce pianul preia seria cvartelor descendente într-un ritm al accentelor care schimbă pulsația.

A doua etapă a Dezvoltării (m. 124-192) este contrastantă, având un pregnant caracter motoric, determinat de repetarea obsesivă în planul inferior al acompaniamentului a unei pedale ritmice, cu profil melodic mobil: structuri de două, trei sunete¹⁹⁹. Alternate inițial cu fragmente de scări modale, acestea se transformă într-un *ostinato*. Melodia desfășurată în planul solistic are câteva elemente de ordin constructiv originale: intervențiile laconice ale oboiului sunt separate de un număr descrescător de măsuri-pauză (de la 8, 6 și până la 1). O dată cu modificarea structurii melodice, pe de o parte, crește progresiv numărul timpilor ce despart aceste intervenții, iar pe de

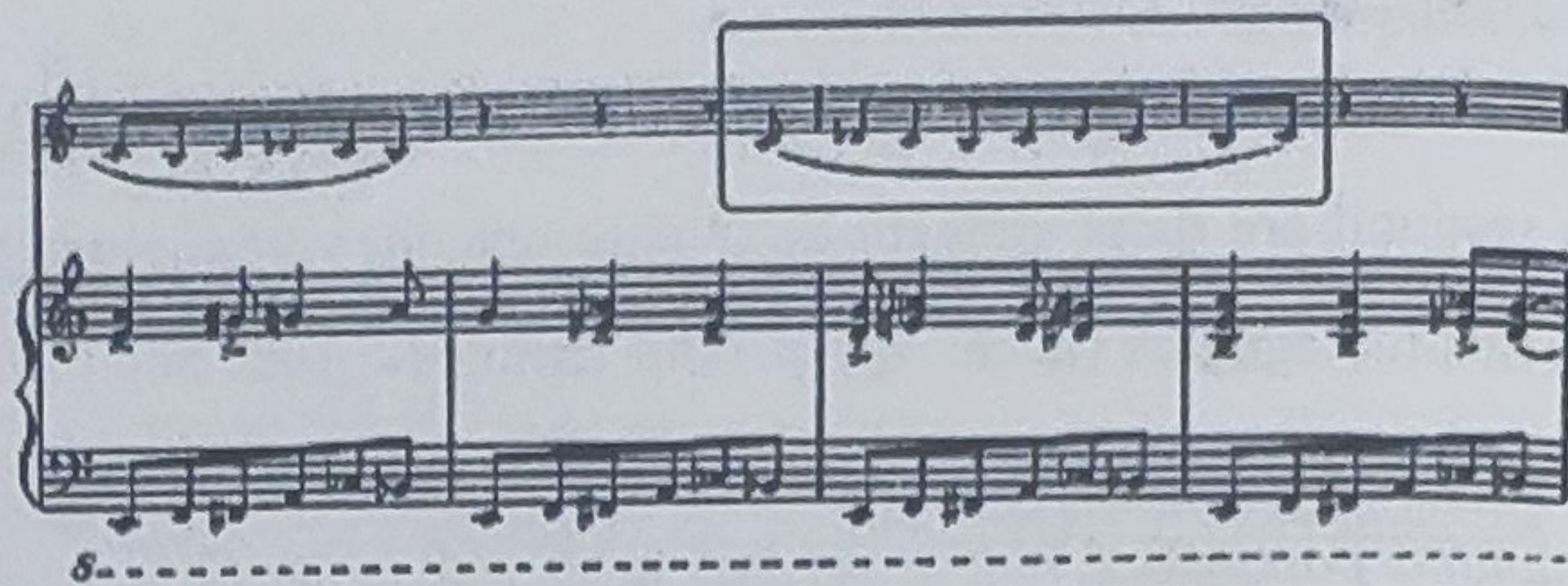
¹⁹⁷ În cazul digitației, soluția optimă de rezolvare este dată de grifura acționată a clapelor 11b sau 13: *mib2-do#* (m. 110), *lab-solb* (m. 111), iar în cazul apariției decalajelor, de sublinierea timpului important din măsură.

¹⁹⁸ Deși discursul solistic are un caracter liber, scriitura acompaniamentului este măsurată, riguroasă, reprezentând pilonul (reper) metric al segmentului.

¹⁹⁹ Motivul reprezintă o formulă melodică recurentă, în care axa este marcată de sunetul *fa#* (m. 131, 141, 149, 156, 162, 167, 171, 174).

altă parte, formula alcătuită din trei sunete dispuse aparent liber²⁰⁰ va fi transpusă pe toate cele trei sunete componente (*si, do, reb*)²⁰¹.

Ex. 19 (m. 177-180)



Această formulă extinsă va constitui, prin repetare, nucleul unei noi tensionări, ce va culmina cu al doilea moment improvizatoric, asemănător celui anterior. Privită macro-structural, întreaga secțiune are o simetrie tristrofică – cele două segmente improvizatorice încadrează un mare *punct de orgă* (m. 124-192). Diferitele ritmuri și permutări intervalice, iterarea obsesivă a formulelor²⁰² apropie tot mai mult de maniera improvizatorică. Revenirea la scriitura polifonică liniară (m. 201-217) are rol de tranziție către următoarea secțiune.

Repriza (m. 218-286) manifestă un grad mare de similitudine cu Expoziția, aspect neobișnuit în contextul gândirii sonore și formale novatoare a compozitorului. Cu toate acestea, remarcăm un element de structură semnificativ: ambele entități tematice sunt redată prin *recurență* intervalică (o replică modernă la corelațiile tonale din sonata clasică). Asemenea unei sinteze, ideea tematică secundă este reluată (într-o variantă concentrată) alternativ de către cele două instrumente participante la discurs, încheindu-se cu un pasaj scalar ascendent. Totodată discursul manifestă o focalizare pe centrul gravitațional *Do* menținut până la sfârșit, ultima frază fiind *rostită* de pian în registrul grav, sub forma unei pedale motorice, finalizată printr-o cadență în tonalitatea *Do* major.

Ex. 20 (m. 282-286)



Dintre caracteristicile generale ale mișcării se remarcă ocolirea salturilor mari și folosirea unui număr restrâns de intervale. Conștientizarea acestora duce la rezolvarea pasajelor. Din punct

²⁰⁰ Aceste punctări pot fi situate în sfera unei simetrii: opt intervenții la oboi, opt la pian, toate în aceeași nuanță de *f*, dar articulate diferit.

²⁰¹ Pasajul se constituie într-un bun mijloc de perfecționare pentru independența degetelor mici (m. 173-180). Tehnic, se va folosi o digitație mai puțin uzuală: trecerea prin alunecare de la sunetul *mi*b la sunetul *si* grav, executată odată cu acționarea clapei 10 (*reb*).

²⁰² Abordarea progresivă a registrului supra-acut necesită o atenție sporită. Datorită treptei dinamice extreme (*ff*) sonoritatea este puternică, întreținută cu ajutorul presiunii și a cantității volumului coloanei de aer într-o gestică de rotunjire și lărgire a cavității bucale asemănătoare rostirii sunetelor *O* și *M*. Spre deosebire de alte instrumente de suflat din lemn (flaut, clarinet), vibrația celor două lame ale anciei de oboi se produce, asemenea corzilor vocale ale cântăreșilor lirici, în interiorul cavității bucale. Aceasta deplinește funcția unei adevărate *cutii de rezonanță* care participă nemijlocit la conturarea timbrală a sunetului.

de vedere dinamic, se remarcă inflexiunile agogice și trecerile rapide de la o treaptă dinamică la alta pe unități melodice scurte.

Sonata este o lucrare aparte cu o scriitură interesantă, unitară ca stil. În primul rând, se evidențiază limbajul polifonic, prin care se preia și se dezvoltă creator principii și procedee ce aparțineau cândva polifoniștilor școlii neerlandeze. În al doilea rând, se remarcă varietatea aspectelor metro-ritmice și virtuozitatea pasajelor, mai ales a celor cu caracter liber-improvizatoric.

BIBLIOGRAFIE

BERGER, Wilhelm Georg – *Estetica sonatei contemporane*, București, Editura Muzicală, 1985

COSMA, Viorel – *Muzicieni din România (Lexicon biobibliografic)*, București, Editura Muzicală, vol. IV, 2001

GOIA, Ioan – *Curs de metodică a studiului și predării instrumentelor de suflat*, Iași, Conservatorul de Muzică George Enescu (s.a.)

GOROVEI, Ilie – *Sonata pentru oboi în muzica secolului XX*, Teză de doctorat, Iași, 2011

POPOVICI, Doru – *Sonata pentru flaut și pian de Mircea Istrate*, în revista *Muzica*, nr. 4-5, București, 1956

*** *Studii de Muzicologie*, coordonator Maria Georgeta Popescu, vol. VII-X, Iași, Editura Pim, 2012-2015

DOCUMENTE DISCOGRAFICE

Ilie Gorovei (oboi), Adina Lupașcu (pian), *Sonata pentru oboi și pian de Mircea Istrate interpretată în cadrul Recitalului din 1 noiembrie 2008* (Universitatea de Arte George Enescu, Iași). Imprimare personală.

GHEORGHE FIRCA – DOAMNE, STRIGAT-AM. REÎNTOARCERE LA IZVOARELE BIZANTINE


Profesor dr. Hilda Elisabeta Iacob

Colegiul de Muzică Sigismund Toduță, Cluj-Napoca

Mentorului meu, in memoriam...

Abstract: From a historical perspective, the first audition of the cycle of eight chorales for mixed voices 'Lord, I call to you' reopened the doors to a world that seemed to be forever brought to silence – religious music. As a composer, Gheorghe Firca makes use of the results of his studies as a musicologist in the field of modalism, contributing to the revival of this particular direction in Romanian musical creations. From the fact that Gheorghe Firca did not directly intervene in the melodic material, we can deduce the idea that was the basis of this work: changing the dimensions of Byzantine music, revealing its intrinsic possibilities. This is not basic harmonization, but an authentic integration in the spirit of Byzantine modalism. The cycle *Lord, I call to you*, composed on its eight voices, is part of a direction common to all European cultures, as it represents an update of Byzantine music.

Keywords: contemporary music, Byzantine music, mode, modalism, modal harmony.

 a acea dată, dar și din perspectivă istorică, prima audiție²⁰³ a ciclului *Doamne, strigat-am* a reprezentat pentru muzica românească contemporană un eveniment cu dublă semnificație: pe de o parte, redeschide porțile spre o lume ce părea a fi pentru totdeauna redusă la tăcere – muzica religioasă –, iar pe de altă parte, compozitorul Gheorghe Firca valorifică rezultatele cercetărilor muzicologului Gheorghe Firca în domeniul modalismului²⁰⁴, contribuind la reînvierea acestei orientări a creației muzicale românești. Orientarea nu este singulară, ci se alătură bogatului circuit de lucrări ale secolului XX, având aceeași sursă de inspirație: de la *Liturghia* de Serghei Rahmaninov, la *Missa* și *Simfonia Psalmilor* de Igor Stravinski sau la *Missa* de Henri Pousseur. Dar nu numai practica cultului creștin de sorginte catolică sau ortodoxă oferă sugestii compozitorilor contemporani, ci și cea a altor credințe: *Avodath Hakodesh* de Ernst Bloch, având la bază ritualul ebraic și *Uaxuctum* de Giacinto Scelsi, inspirat din cultul civilizației dispărute *Maya*, sunt doar două exemple din această categorie.

²⁰³ Cluj-Napoca, 4 aprilie 1991, în interpretarea Corului *Antifonia* al Academiei de Muzică *Gheorghe Dima*, dirijat de prof. univ. dr. Constantin Rîpă. Ciclul este dedicat Înalț Prea Sfinției Sale Dr. Nicolae Corneanu, Mitropolitul Banatului, între 1962-2014.

²⁰⁴ Concretizate în două mari lucrări de referință ale muzicologiei românești: *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, București, Editura Muzicală, 1966 și *Structuri și funcții în armonia modală*, București, Editura Muzicală, 1988.

În prima jumătate a secolului XX, creația muzicală românească cunoaște, la rândul ei, valoroase lucrări dedicate practicii liturgice ortodoxe, cum ar fi: *Liturghia Psaltică* de Dumitru Georgescu Kiriac, *Imnele Sfintei Liturghii* de Gavriil Musicescu, *Liturghia Sf. Ioan Gură-de-Aur* și *Liturghia Sf. Ioan Crisostom* de Gheorghe Dima, *Recviemul* de Marțian Negrea, *Oratoriul de Crăciun* și *Oratoriul de Paști* de Paul Constantinescu. La ora actuală, în cazul în care componistica românească ar fi evoluat pe această linie, este posibil să se fi putut stabili o altă relație între credință – parte integrantă a spiritualității românești – și muzică, și să se fi putut vorbi despre muzica religioasă contemporană, cum s-a conturat aceasta în apusul Europei. Timp de cinci decenii, acest fir a fost rupt, compozitorilor perioadei post-decembriste revenindu-le dificila misiune de a-l reînoda, inclusiv prin intermediul modalului bizantin, care oferă soluții de exprimare originale la nivelul limbajului muzical actual. Este ceea ce a încercat Gh. Firca – bun cunoscător al modalului în multitudinea formelor sale de manifestare – prin ciclul de opt coruri mixte *Doamne, strigat-am*, dovedind că reînnoirea la izvoarele bizantine și exploatarea lor este posibilă la nivelul exigențelor creative actuale. De exemplu, comparația între acest ciclu, compus în 1986 și lucrarea *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem* de Arvo Pärt, compusă în 1982 având la bază teme gregoriene îmbrăcate în armonii modale arhaice, argumentează ideea că regăsirea timpului pierdut poate depăși stadiul de metaforă.

Doamne, strigat-am are o funcție liturgică bine determinată, fiind prima de mai mare întindere în cadrul slujbei de vecernie, pe textul primului verset al *Psalmului 141*. Conceperea lucrării pe toate cele opt glasuri este susținută de două argumente, provenind din practica liturgică, din dorința compozitorului de a reda toate ipostazele acestei cântări:

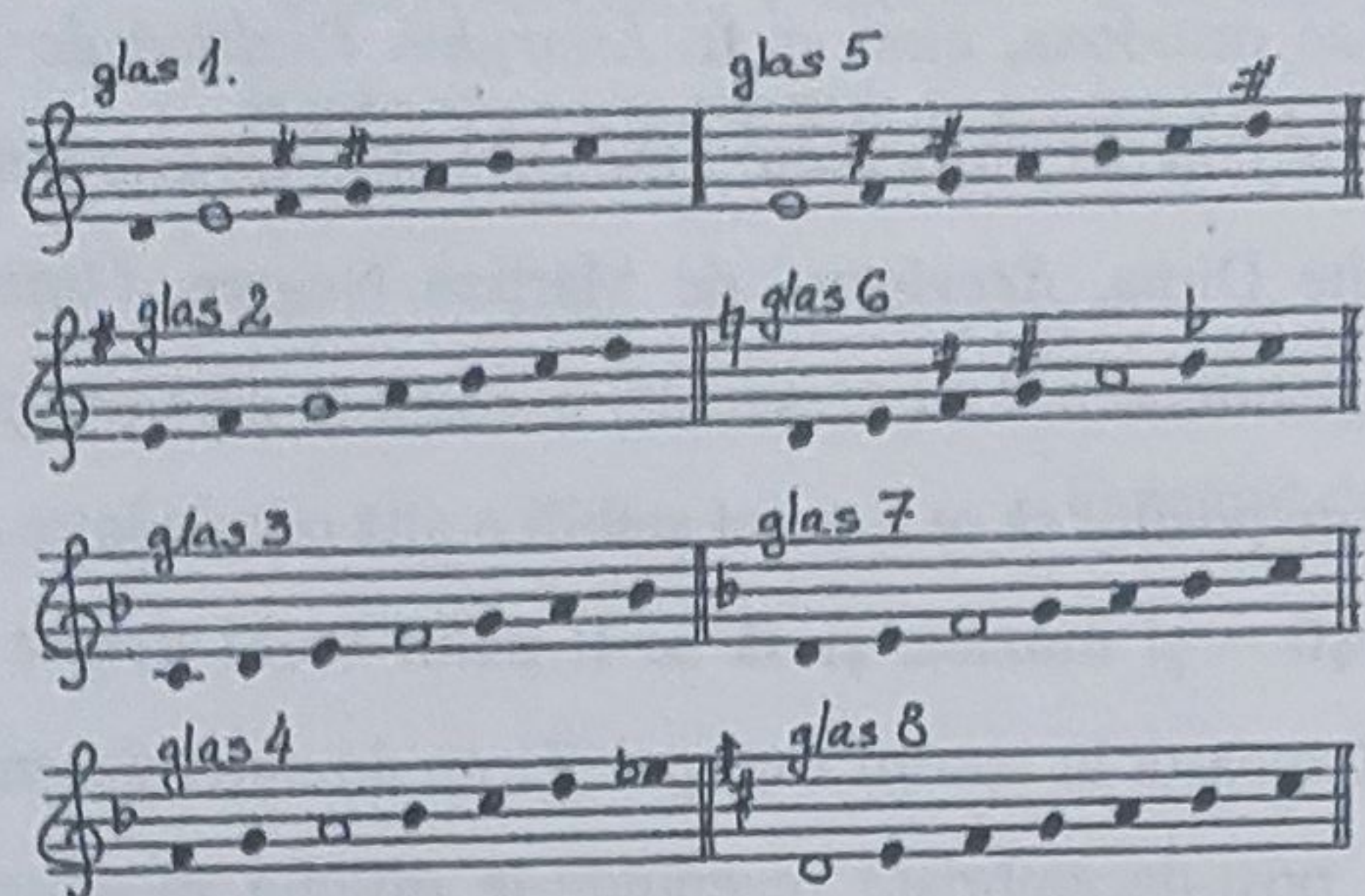
- 1) pe perioada anului liturgic, glasul în care se cântă *Doamne...* se schimbă, fie de la o săptămână la alta, fie în funcție de sărbătorile mai importante din calendarul ortodox;
- 2) în Săptămâna Luminată (prima după Paști, dar și prima din anul liturgic), *Doamne, strigat-am* se cântă în fiecare zi pe alt glas, în ordinea 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8 (glasul 7 lipsește din simpla rațiune că săptămâna are doar 7 zile).

Sursa de inspirație a compozitorului este varianta bănățeană a celor opt glasuri²⁰⁵, ce prezintă unele particularități. Acestea se datorează atât faptului că glasurile nu sunt un material muzical abstract, ci în practică suferă influențe ce diferă de la o regiune la alta a țării, cât și transformărilor iminente la care le supune transmiterea orală de la o generație la alta – fenomen similar celui din folclor. Un argument în acest sens este compararea²⁰⁶ variantelor bănățene din 1926, respectiv 1980 ale aceluiași *Doamne, strigat-am*, în care se păstrează scările, conform exemplului de mai jos.

²⁰⁵ Cf. Dimitrie Cusma și colaboratorii, *Cântări bisericesti*, Timișoara, Editura Mitropoliei Banatului, 1980.

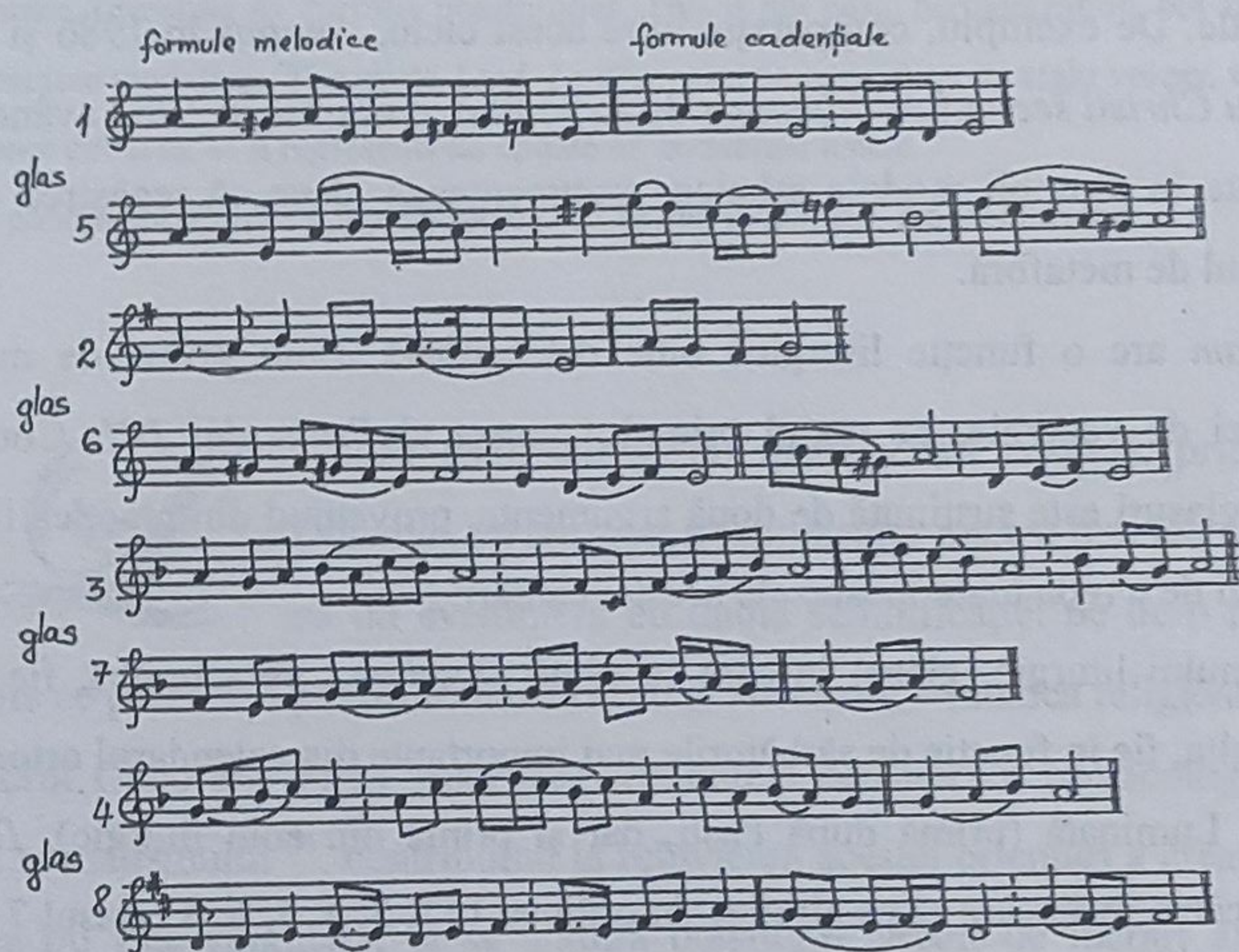
²⁰⁶ *Idem*.

Ex. 1



În esență, materialul sonor utilizat concordă cu teoretizările existente, oferind posibilitatea identificării formulelor melodice și a cadențelor caracteristice fiecărui glas, implicit a scării și finalei sale.

Ex. 2



Din faptul că Gh. Firca n-a intervenit în mod direct asupra materialului melodic se poate deduce intenția care a stat la baza acestei lucrări: aceea de a revitaliza, de a redimensiona muzica bizantină, dezvăluind – sau, mai precis, redezvăluind – posibilitățile virtuale intrinseci pe care le posedă acest patrimoniu sonor. Nu este vorba de o simplă armonizare, ci de o integrare organică în spiritul modalismului bizantin.

Așa cum însuși compozitorul mărturisește²⁰⁷, aportul său original se regăsește la nivelul înveșmântării armonice a melodiilor preluate. Firca apelează la o armonie modală „de factură

²⁰⁷ În nota din partitură, la glasul 1, Cântările au fost preluate cu neînsemnate schimbări din volumul *Cântări bisericești* de prof. Dimitrie Cusma, preot Ioan Teodorovici, prof. Gh. Dobrian (Timișoara, 1980).

tradițională, cu preponderența trisonului ca formațiune de bază²⁰⁸, utilizând unele licențe față de regulile acesteia: „acorduri goale (fără terță, de o străveche sorginte polifonică), paralelisme nepermise (cvinte și octave paralele), dublări de terțe²⁰⁹.

Ex. 3 glas 1 (m. 14-15), glas 3 (m. 34-35), glas 8 (m. 16-18)

Fiind vorba de o lume armonică modală, frecvența relațiilor plagale este, desigur, semnificativă, alături de utilizarea mixturilor, rezolvările atipice ale disonanțelor, cadența evitată (nu numai în relația V-VI) și lipsa sensibilei.

O importanță deosebită o are tratarea cromatismelor (constitutive în genul cromatic al glasului 6 sau accidentale în cel diatonic al glasurilor 1 și 5), atât în melodie – unde alături de cunoscuta intonație de secundă mărită apare chiar și mersul cromatic propriu-zis sau anumite formule melodice care trădează o formulă cromatică întoarsă (Ex. 4a), cât și în armonie, cu implicații relevante: pași cromatici în mixtură sau cadență evitată cu falsă relație (Ex. 4b).

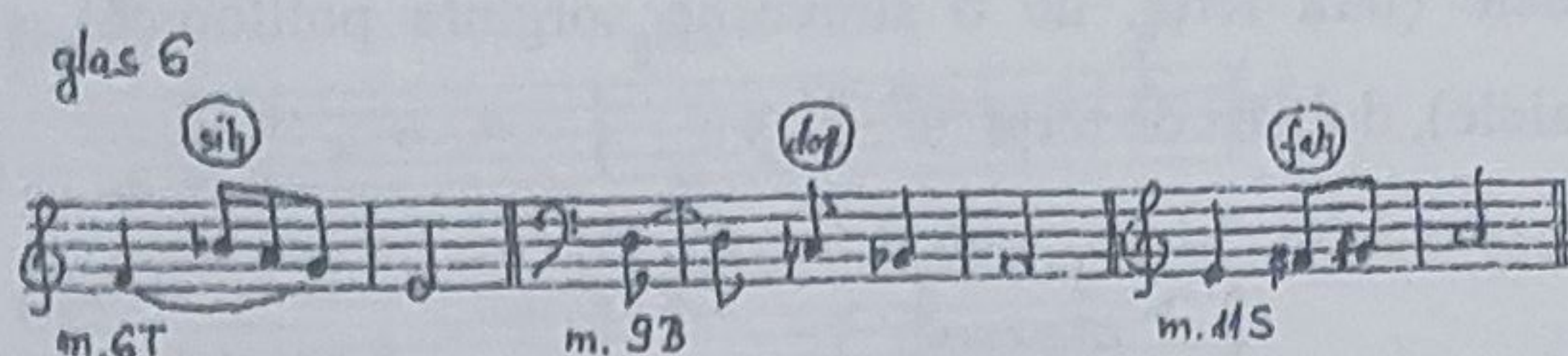
Ex. 4 glas 5 (m. 8-11), glas 3 (m. 32-34), glas 6 (m. 22-24)

Particularitatea principală a glasului 6 este lărgirea aspectului său cromatic, prin alterarea intervalelor sale caracteristice (secunda mărită și cvarta mărită), rezultată din mobilitatea treptelor, obținându-se intonații diatonice, cu efect coloristic deosebit în contextul specificității cromatice a glasului.

²⁰⁸ Gheorghe Firca, *Structuri și funcții în armonia modală*, București, Editura Muzicală, 1988, p. 32.

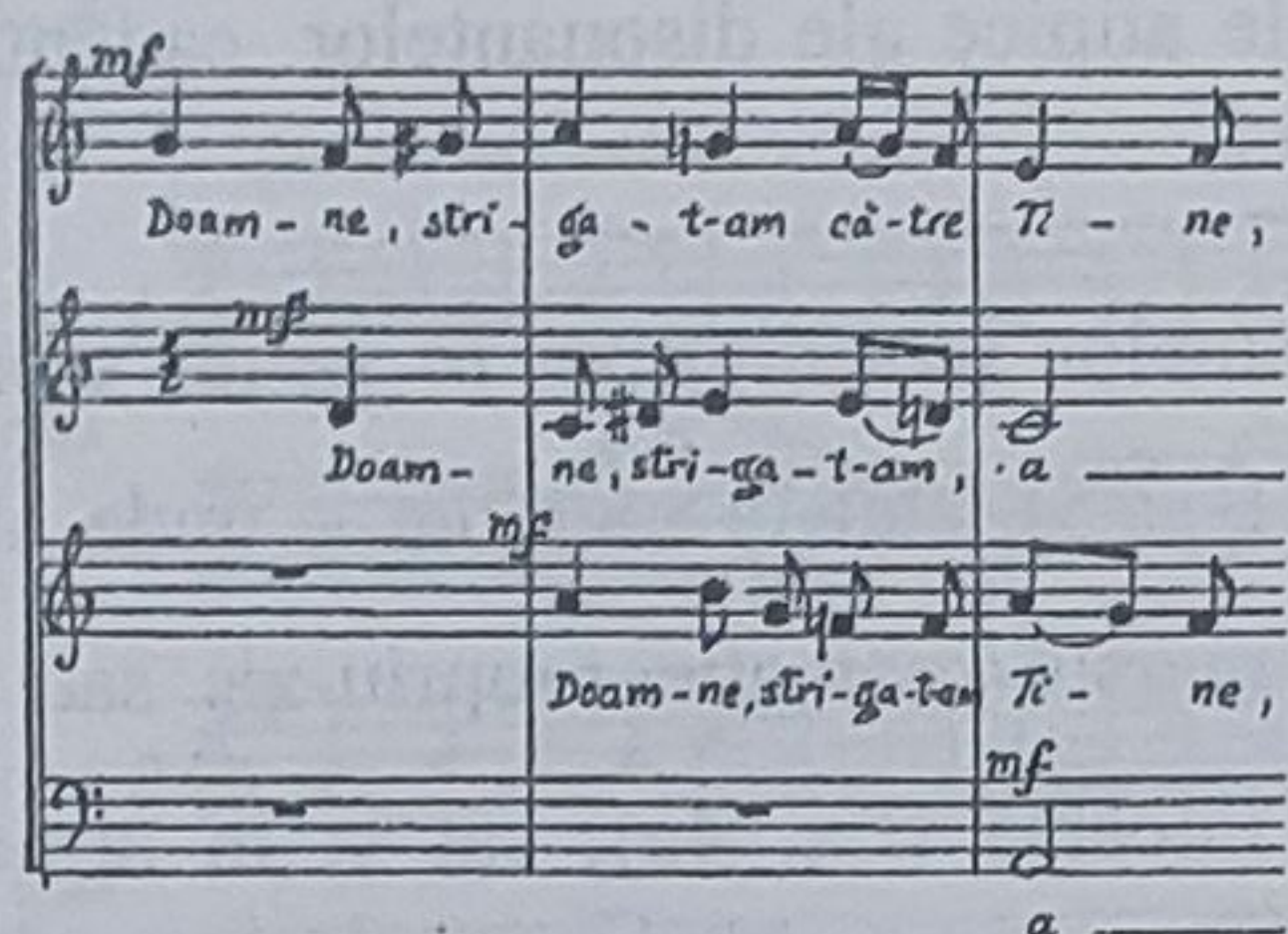
²⁰⁹ *Ibidem*, p. 46.

Ex. 5



Factura întregului ciclu valorifică, prin alternare sau combinare, scriitura omofonă, monodia acompaniată, polifonia imitativă/neimitativă și heterofonia. Intrările polifonice – preponderente în glasurile 4, 6, 8 – sunt realizate în *stretto* imitativ, dar mai ales *quasi*-imitativ (imitația se produce între primele două voci, efectul polifonic reducându-se apoi doar la perceperea intrărilor succesive – Ex. 6a). Există și intrări antifonice (glas 4), intrări polifonice în perechi de voci (glas 1, secțiunea a II-a), imitații de tip temă-răspuns sau chiar duble imitații (Ex. 6b).

Ex. 6a glas 1 (m. 11-13)



Ex. 6b glas 6 (m. 1-7)



Monodia acompaniată este cel mai bine ilustrată de glasul 3 și parțial de glasul 2. Asemănător polifoniei, omofonia este valorificată în fiecare glas, pe suprafețe mai mari sau mai mici, contribuind la diversificarea scriiturii.

Heterofonia se prezintă sub forma sa convergentă²¹⁰ în două tipuri: expunerea reductivă a unui desen melodic (Ex. 7a) și expunerea *quasi*-imitativă a aceluiași desen melodic (Ex. 7b).

²¹⁰ Dan Voiculescu, *Polifonia secolului XX*, București, Editura Muzicală, 2005, p. 97.

Ex. 7a glas 1 (m. 1-4)

Doam-ne, stri-ga. f-am că-tre Ti-ne,

Doam-ne, stri-ga-t-am, Doam-ne, am că-tre Ti-ne,

Doam-ne, stri-ga. f-am că-tre Ti-ne,

Doam-ne, stri-ga-t-am că-tre Ti-ne,

Ex. 7b glas 5 (m. 20-23)

ia a-min-te gla-sul ru-gă-ciu-ni-me

gla-sul ru-gă-ciu-ni-me

ia a-min-te gla-sul me

ia a-min-te gla-sul me

O formă frecvent folosită este cea de evantai, ce se deschide din unison sau octavă.

Ex. 8 glas 2 (m. 30-34)

a u-zi-mă Doam-ne.

a u-zi-mă Doam-ne.

a u-zi-mă Doam-ne.

a u-zi-mă Doam-ne.

Dacă la nivelul parametrului ritmic legătura text-muzică este foarte strânsă, deși alternanța măsurilor (2/4, 3/4) încearcă să respecte succesiunea firească a accentului prozodic, la nivelul arhitecturii această legătură este foarte clară. Textul utilizat de Firca este: „Doamne, strigat-am către Tine, auzi-mă, / auzi-mă Doamne. / Doamne, strigat-am către Tine, auzi-mă; / Ia aminte glasul rugăciunii mele / Când strig către Tine, / auzi-mă Doamne”. După cum se observă, cele șase versuri și ordonarea lor sunt prestabilite, ele imprimând formei structurarea în două secțiuni de câte trei fraze, rezultând, astfel, o formă în lanț cu unele reluări de tip repriză, fără ca reluarea textului să implice și repriza melodică.

Tabel comparativ cu schema formei

Glasul	Secțiunea I			Secțiunea II		
	a	b	c	d	b	e
1	a	b	c	d	b	e
5	a	b	c	d	a	e
2	a	b	c	d	b _v	e
6	a	b	c	d	a _v	e
3	a	b	c	a* d	a	e
7	a	b	a ¹	b	a ² _v	c
4	a	b	c b**		c	d
8	a	b	c	b ¹	c _v	b ²

* lărgire prin repriză de text și melodie

** lărgire rezultată din repartizarea textului pe melodia bogată în melisme

Armonizarea se supune formei și nu încearcă să diminueze „stereotipia evidentă a succesiunii frazelor, existând chiar o anumită indiferență față de muzică, similară folclorului”²¹¹. Opririle cadențiale fac segmentarea sesizabilă și, alături de aluziile contrapunctice, imprimă fiecărei piese a ciclului un aer de motet renascentist”²¹².

În concluzie, sinteza prezentului demers analitic permite afirmația că mijloacele componistice utilizate sunt tradiționale. Gh. Firca valorifică „efecte sonore aproape uitate (în muzica contemporană, n.n.) însă aplicate într-un sens nou”²¹³. Revenind la trimiterile făcute în introducere spre lucrări din creația contemporană, care au ca și sursă de inspirație culturi muzicale vechi, putem arunca o privire și în alte domenii artistice – citând romanul *Numele trandafirului* de Umberto Eco, filosofia și astrologia lui Nostradamus, regăsirea misterele medievale în teatru sau reactualizarea picturii lui Hyeronimus Bosch sau a lui Pieter Bruegel – pentru a argumenta faptul că în etapa actuală continuă să existe o tendință evidentă de reîntoarcere către spiritul medieval.

Nicolai Berdiaev afirma că „în istoria omenirii există reveniri periodice ale unor momente, dar nu în sensul că ele s-ar putea repeta în esența lor, fiindcă nimic din ce e istoric-individual nu se repetă, ci în acela că există o analogie formală care înlesnește înțelegerea epocii noastre”²¹⁴. Altfel spus, filosoful rus susține ideea existenței unor cicluri culturale care, într-un fel, se aseamănă și ne duc cu gândul la doctrina ciclurilor potrivit căreia, susțin budiștii și nu numai ei, istoria Universului este împărțită în cicluri. Din această perspectivă, nu poate fi o coincidență faptul că și pe plan

²¹¹ Scrisoarea lui Gheorghe Firca adresată dirijorului Constantin Rîpă, manuscris.

²¹² *Idem.*

²¹³ Dan Voiculescu, *op. cit.*, p. 62.

²¹⁴ Nicolai Berdiaev, *Sfârșitul Renașterii și critica umanismului*, în revista *Secolul XX*, nr. 4-5-6, 1988, p. 144.

muzical, în cercetarea armoniei, compozitorul Ede Terényi²¹⁵ delimitează etape de câte 100, 200 respectiv 400 de ani. În ciclul de 100 de ani, generației anilor '30 îi revine datoria de a reînnoi limbajul muzical și concepția sonoră. Faptul că Gheorghe Firca (născut în 1935) este inclus în generația înnoitoare poate fi considerat un argument în plus în finalul prezentului studiu. Ciclul de coruri mixte *Doamne, strigat-am*, compus pe cele opt glasuri se integrează într-o direcție comună întregii culturi europene și este mai mult decât o reactualizare a muzicii de rit bizantin.

Și pentru că subiectul nu este nici pe departe epuizat, o întrebare își așteaptă încă răspunsul de la generațiile viitoare: „Oare evoluția armoniei va păși mai departe pe calea modalismului, în care atât sistemul tonal, cât și cel serial conviețuiesc cu eventuale alte modalități posibile de organizare a limbajului armonic – cum ni se pare în clipa de față?”²¹⁶.

BIBLIOGRAFIE

- BERDIAEV, Nicolai – *Sfârșitul Renașterii și critica umanismului*, *Secolul XX*, nr. 4-5-6, 1988
- CUSMA, Dimitrie și colaboratorii (Teodorovici Ioan și Dobrian Gheorghe) – *Cântări bisericești*, Timișoara, Editura Mitropoliei Banatului, 1980
- FIRCA, Gheorghe – *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, București, Editura Muzicală, 1966
- FIRCA, Gheorghe – *Structuri și funcții în armonia modală*, București, Editura Muzicală, 1988
- TERÉNYI, Ede – *Armonia muzicii moderne (1900-1950)*, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2001
- VOICULESCU, Dan – *Polifonia secolului XX*, București, Editura Muzicală, 2005

²¹⁵ Ede Terényi, *Armonia muzicii moderne (1900-1950)*, Cluj, Editura MediaMusica, 2001, p. 9.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 249.

PRELUDIUL ȘI FUGA O PROVOCARE STILISTICĂ DUPĂ APOGEUL BACHIAN

Profesor Ștefan Lovin

Școala Europeană, București

Abstract: A thorough presentment of the Prelude-Fugue binomial after Bach is difficult; it would require a specific analysis of each case, depending on the respective individual author. It is certain that for Mozart, Haydn, Beethoven, Schumann, Liszt or Hindemith, Shostakovich and other following composers, a leading light and a challenge was, and will always be, *The Well-Tempered Clavier*. This work is a foundation and a starting point for the musical education too. In the same time, it is well known that even in the time of Bach, the *fugue* as musical form was losing ground, and the complexities of the art of counterpoint were thought of as belonging to the past, to be preserved only in school and church. Thankfully, the shadowing of the *fugue* was only a temporal avatar in the history of the genre and had no relevance for the posthumous reputation of Bach or of this particular work, being mostly an indication of the spirit of that time, which was opening towards other stylistic horizons. Nevertheless, any of these *stylistic horizons* had representatives, which were aspiring to offer a specific variant of this paradigmatic model.

Keywords: *prelude, fugue*, compositional techniques, Romantic era, Modern era.

*M*odelul de *Preludiu-Fugă* din *Clavecinul bine temperat* de Johann Sebastian Bach se dovedește a fi unul lipsit de o schematizare în sensul comun. Fiecare lucrare este altceva, cu un profil propriu bine individualizat, dar toate propunând un tipar. În *Clavecinul bine temperat*, ca și în alte *fugi* ale lui Bach, se găsesc cele mai diverse tehnici compoziționale și o mare varietate de conținuturi expresive, dar niciodată contraste dialectice; acestea erau de neconceput într-o *fugă* din epoca barocă. Ceea ce se realizează ulterior, prin conținutul muzical, intrările vocilor, modulația tonalităților, distanța dintre intrarea unei voci și a celorlalte, tratarea interludiilor și a secțiunilor de încheiere, uneori prin *fugato*, într-un cuvânt, toate tehnicile componistice posibile de folosit în forma de *fugă*, vor reprezenta particularitatea creatorului. Dincolo de cele câteva reguli sumar expuse, *fuga* va rămâne totuși o formă flexibilă, considerând însă că materialul muzical expus inițial este determinant. Forma de *fugă* nu este dialectică; ea este o modalitate de a descoperi mereu situații noi, de continuu interes, plecând de la una sau mai multe idei muzicale principale și raportarea lor la răspunsurile contrasubiectelor.

Aceasta este și una dintre rațiunile care fac unice două *fugi* ale lui Beethoven, anume cea din *Sonata* op. 106 și *Marea Fugă* op. 133. Ceva similar acestora două nu există în istoria muzicii. Deși

demersul compozițional se înfăptuiește cu un material tematic unitar, Beethoven creează contraste de maximă violență și ajunge la o agresivitate a expresiei, mai ales în primul și ultimul episod al *Fugii* op. 133, care nu are precedent în literatura destinată formei de *fugă*.

1. Epoca clasică. În perioada Clasicismului muzical, *preludiul*, respectiv *fuga* sunt oarecum exilate din primul eșalon al formelor muzicale, deoarece noile tendințe tind către o contra reacție față de complexitatea barocă, în favoarea întoarcerii la simplitatea antichității greco-romane. Generația muzicienilor de după Bach se va folosi mult mai rar de forma de *fugă*; un exemplu în acest sens sunt chiar fiii lui Johann Sebastian: Carl Philipp Emanuel și Johann Christian. Capitala muzicală a Europei se mută la Viena, unde tendința generală este cultivarea formei de sonată, pe care se fundamentau genurile de *sonată*, *simfonie*, *concert* și lucrările de muzică de cameră. Astfel, în timp ce lucrările sacre vor păstra stilul contrapunctic, muzica spiritului timpului va fi cea mai mult sau mai puțin galantă specifică salonului. Totuși, *fuga* va subzista și va fi adaptată noilor curente și gusturi; va fi adeseori inclusă în forme mai ample ori acestea vor apela la secțiuni de *fugato*. Cu toate că *fuga* pierduse locul central pe care-l deținuse, Haydn, Mozart și Beethoven, au inclus-o ca parte de sine stătătoare în lucrări mai ample, de multe ori ca o secțiune de dezvoltare sau de final.

Cele mai cunoscute *fugi* ale lui **Joseph Haydn** (1732-1809) sunt cele prezente în *Sonnen Quartets* op. 20, Hob. III (1772), în care trei dintre *cvartete* au finaluri în formă de *fugă*. Una din mișcările finale este o *fugă* dublă (nr. 5, în *fa* minor, Hob. III/35), alta o *fugă* triplă (nr. 6, în *La* major, Hob. III/36), alta o *fugă* cvadruplă (nr. 2, în *Do* major, Hob. III/32). De asemenea, mișcări *fugato* vom regăsi și în trei *simfonii* timpurii (*Sol* major, Hob. I/3, *Re* major, Hob. I/13 și *Fa* major, Hob. I/40) scrise între anii 1762-63, în câteva *simfonii* de maturitate (*Sol* major, Hob. I/88, *Re* major, Hob. I/95, *Miracolul* și *Re* major, Hob. I/101, *Ceasul*), în lucrările sale corale ori în oratoriile *Creațiunea* și *Anotimpurile*. Haydn încheie și trei din *cvartetetele* sale (în *Fa* major, Hob. III/2, *Mib* major, Hob. III/5 și *Do* major Hob. III/6) cu *fugi* ce au trăsături intermediare între stilul baroc și cel galant.

După trei decenii de la moartea lui J. S. Bach, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) orchestrează câteva *fugi* din *Clavecinul bine temperat* (în sensul transcrierii lor pentru diferite combinații instrumentale) și compune *Fuga* pentru două pianе în *do* minor, KV 426, ce poartă data de 29 decembrie 1783. Sunt primele indicii însemnate, privitoare la moștenirea lăsată de Bach; Baronul Gottfried van Swieten, unul dintre mecenaii lui Mozart, comanditarul pentru transcriptiile bachiene fusese ambasador la Berlin, unde îl cunoscuse pe Carl Philipp Emanuel Bach și de aici pare să provină prețuirea sa pentru Bach. În 1788, Mozart va transcrie această *Fugă* (două pianе) pentru orchestră de coarde și va primi numărul de 546 în catalogul Köchel. Tot Baronul van

Swieten i-a comandat lui Mozart 6 fugi, doar una fiind finalizată (*Do* major, KV 394), prezentată într-un concert public în fața întregii Curți Imperiale în 1784. Este perioada de sfârșit a vieții lui Mozart. De altfel, ultima sa *Simfonie*, nr. 41 în *Do* major, *Jupiter*, KV 551 (1788) se încheie cu o fugă memorabilă. Mozart scrie diverse fugi, unele de sine stătătoare (*Fuga* pentru două pian, KV 426), altele incluse în lucrări de factură vocal-simfonică (*Kyrie* și *Domine Jesu* din *Requiem*, KV 626).

Muzio Clementi (1752-1832) va scrie numeroase fugi pentru pian pe care le va include și în lucrări didactice, ca de exemplu în *Gradus ad Parnassum*, care conține 9 fugi, 2 fugato-uri și 6 canoane.

Ludwig van Beethoven (1770-1827) include forma de fugă în ultimele sonate (op. 101, op. 106 și op. 110), scrie *Marea Fugă* op. 133 pentru cvartet de coarde și folosește părți de fugato în diverse lucrări (partea a III-a din *Simfonia* a V-a). Creația beethoveniană cuprinde, deși puține ca număr, câteva fugi uimitoare. Dintre ele, se detașează *Variațiunile* și *Fuga* în *Mib* major, op. 35, *Eroica*, finalul *Simfoniei* a III-a, dar mai ales *Marea Fugă* op. 133, concepută ca a 6-a mișcare (ultima) a *Cvartetului* în *Sib* major (op. 130) scris în 1825. Datorită lungimii de 741 de măsuri și în urma perplexității generate de audiția ei, Beethoven a consimțit cererii editorului de a fi publicată individual, iar ópusul 130 să primească un alt final. Să reamintim că formidabilele caracteristici de scriitură ale acestei lucrări au fost imputate surzeniei autorului.

2. Epoca romantică. Secolul al XIX-lea este cel în care este redescoperită muzica *veche*, care deși nu fusese uitată cu totul, era din ce în ce mai puțin cunoscută publicului larg. Un moment crucial a fost reprezentarea oratoriului *Matthäuspassion* de Bach, de către Felix Mendelssohn Bartholdy la Berlin în anul 1829. Dacă recuperarea moștenirii baroce se va generaliza fluent în ceea ce privește arta interpretativă, din punct de vedere al componisticii, stilul contrapunctic va fi adaptat trăsăturilor stilistice ale Romantismului. Taberele compozitorilor vor fi împărțite. Richard Wagner considera forma de fugă ca una depășită; foarte mulți alții erau de păreri opuse.

Să examinăm un raport între *fuga* barocă și cea a secolului al XIX-lea, referindu-ne la două lucrări scrise în 1845. Încă din prima jumătate a secolului al XVIII-lea, *fuga* devenea în ochii contemporanilor lui Bach o formă care nu mai era considerată de actualitate, cu atât mai mult, în secolul următor, apariția ei în lucrările romantice constituia o alegere inedită și problematică. De menționat aici o curioasă coincidență cronologică între câteva pagini scrise de Robert Schumann și un text de Hector Berlioz, cu semnificație opusă.

În 1845, **Hector Berlioz** (1803-1869) a terminat lucrarea *Damnațiunea lui Faust* în care a inclus, reelaborându-le, *Huit scènes de Faust*, scrise cu mai mulți ani în urmă. Aspectul la care facem trimitere privește câteva scene scrise în 1845. În subsolul lui Auberbach, unde Mefistofeles

l-a purtat pe Faust, cântă studentul Brander *cântecul șoricelului* și la sfârșit le spune celor de față: *Pentru Amin, o fugă, în coral. Să improvizăm o piesă magistrală!* Urmează o pagină muzicală în *fugato* prin care Berlioz prezintă ironic *fuga* drept un artificiu academic. Tot el folosește *fuga* în partea a V-a din *Simfonia Fantastică – Songe d'une nuit de Sabbat*. Într-o secțiune din finalul lucrării, una dintre cele mai sarcastice și grotești, este prezentat un joc de imitații, care nu constituie o *fugă* autentică, dar care se vrea o deriziune a formei de *fugă*, ca un exemplu de muzică a trecutului. În același an, 1845, în care Berlioz ironiza *fuga*, Schumann se dedica cu fervoare studiului contrapunctului și compunea *Fugile* op. 72.

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) a scris *Șase Preludii și Fugi* pentru pian op. 35 (publicate în 1837), *Trei Preludii și Fugi* pentru orgă op. 37, *Șase Sonate* pentru orgă op. 65 (1845).

Robert Schumann (1810-1856), care a studiat profund *Clavecinul bine temperat* și *Arta Fugii*, a scris șase *fugi* pe acronimul B.A.C.H. (1846), care este o transliterare a literelor alfabetului german în note muzicale efectuată de Johann Sebastian în ultima sa lucrare; o dovadă în plus a prețuirii pe care i-o purta lui Bach, ca și formelor contrapunctice, sunt cele *Șase studii în formă de canon* op. 56 (1845). Multe din lucrările sale pentru pian au episoade *fugato* (de exemplu, dezvoltarea *Toccatei* op. 7). Schumann va mai scrie și *Fugi pe numele lui Bach* op. 60, pentru pian cu pedalier; acest instrument nu a făcut carieră, execuția rară a acestor lucrări fiind realizată astăzi cu două pianе sau cu orgă. Totuși, aceste piese ale lui R. Schumann sunt de o frumusețe extraordinară, iar din scrierile lui aflăm cât de dificilă, îndelungă și laborioasă i-a fost strădania pentru a compune niște lucrări *cât mai puțin nedemne de numele celui căruia îi erau dedicate*. Aceste *fugi* au fost scrise de către Robert Schumann într-o perioadă dificilă a vieții, iar el încerca să găsească un refugiu în forme muzicale consacrate și sigure, care să-i ofere echilibru și seninătate. Era contrariul poziției lui Berlioz și, prin urmare, înfățișările care i se dau acestei forme muzicale în Romantism ne conduc spre poetici muzicale uneori diametral opuse. În orice caz, *fuga* oferea stabilitate, certitudini, iar compozitorii perioadei romantice care vor apela la ea o vor face în baza acestor rațiuni.

Alături de Felix Mendelssohn-Bartholdy, **Franz Liszt** (1811-1886) este compozitorul care l-a reînviat pe Bach în spirit și substanță muzicală. Un număr mare de lucrări pentru orgă, *fantezii*, *fugi*, *corale* au fost transcrise de Liszt pentru pian. Omagiul adus lui Bach, prin citarea inițialelor lui sub formă de note muzicale (*sib, la, do, si*) a produs un mare număr de lucrări, chiar dacă nu sunt toate *fugi*. Una dintre aceste lucrări este *Fantezia și Fuga pe tema B.A.C.H.*, scrisă în anul 1855, pentru orgă (revăzută în 1870) și pentru pian în 1856. Franz Liszt va extinde arhitectura formei de *fugă* într-o manieră fără precedent, anticipând *fugile* monumentale ale modernității timpurii.

Se știe că **Johannes Brahms** (1833-1897) considera contrapunctul o disciplină fundamentală pentru formația profesională a unui compozitor. *Variațiuni și Fugă pe o temă de Händel* pentru pian op. 24, scrisă în 1861, reprezintă o capodoperă a genului; lucrarea este constituită din 25 de variațiuni și o fugă finală pe o temă din *Suita în Sib major*, HWV 434 pentru clavecin de Händel. Acest ópus este unanim recunoscut drept unul dintre cele mai strălucite exemple de variațiuni scrise vreodată, în care formulele tradiționale, de o densitate extraordinară a conținutului sunt pline de varietatea tratării materialului muzical, întregul alcătuind un adevărat monument sonor.

Lucrările sale destinate orgii conțin: *Fuga în lab minor*, WoO 8 (scrisă în 1856 și amplificată în 1864), *Preludiu și Fugă în la minor*, WoO 9 (1856), *Preludiu și Fugă în sol minor*, WoO 10 (1857), *Preludiu, Coral și Fugă pe O Traurigkeit, o Herzeleid*, WoO 7 (1858, cu reelaborarea preludiului în 1882), *11 Preludii corale op. postum* (1896). Motivul B.A.C.H. este folosit de către Brahms și în cadența scrisă pentru *Concertul nr. 4* pentru pian de Ludwig van Beethoven.

Nikolai Rimski-Korsakov (1844-1908) scrie în 1878 ale sale *Variațiuni pe B-A-C-H* op. 10, pentru pian, o lucrare puțin cântată, dar de interes notabil.

Personalitate de prim rang a muzicii franceze de la sfârșitul secolului al XIX-lea, **César Franck** (1822-1890) compune *Preludiu, Coral și Fugă* pentru pian în 1884. Acest triptic a fost prezentat în primă audiție de către Marie Poitevin, căreia îi este dedicat, un an mai târziu. Titlul lucrării provine de la cele trei mișcări, atât de mult folosite de către Bach (*preludiul, coralul, fuga*), Franck fiind un compozitor tradiționalist în adoptarea exclusivă a formelor muzicale clasice. *Preludiu, Coral și Fugă* reprezintă un strălucit exemplu de formă ciclică la Franck. Tema ciclică apare în toate cele trei părți: sub forma unui recitativ în *Preludiu*, în secțiunea tranzitorie ce precede enunțul *Coralului*, în cele din urmă, în subiectul *Fugii*.

3. Epoca modernă. În veacul XX, parcursul formelor muzicale baroce va cunoaște două traiectorii principale: o linie componistică conservatoare, tradiționalistă – în care se găsesc atât producții mediocre, cât și lucrări de valoare care i-au conferit noi valențe – alături de o linie avangardistă pe care o urmau adepții atonalismului și dodecafoniei. Încă din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea găsim un puternic curent neobaroc, reprezentat de **Max Reger** (1873-1916) și **Feruccio Busoni** (1866-1924), opus expresionismului vienez și impresionismului francez, cu influențe din creația lui Couperin și cea a secolului al XVII-lea. Dintre lucrările pianistice ale lui Busoni cu trimitere către formele muzicii baroce, de cert interes, fac parte *Fantasia nach Johann Sebastian Bach* (1909), *Fantasia contrappuntistica* (1912), precum și faimoasa transcripție a *Chaconnei* în re minor din *Partita a II-a BWV 1004* (1893). Busoni a adunat timp de 30 de ani în

cele șapte volume ale Antologiei sale critice (*Bach-Busoni Gesammelte Ausgabe*) numeroase transcripții, analize și comentarii.

Carl August Nielsen (1865-1931), compozitor danez ce se dedică unei analize între relaționările dintre contrapunct și cromatism, promotor al unei *tonalități progresive*, scrie în 1911 un *Concert pentru vioară și orchestră pe motivul B.A.C.H.*, în care își propune demonstrarea posibilității de a compune o lucrare tonală de amplă respirație. **Alfredo Casella** (1883-1947), compozitor de succes din peninsula italică, scrie *Ricerca sul nome B.A.C.H.* (1932) și *Ricerca sul nome Guido Gatti* (1942), ambele pentru pian. Alt italian, **Luigi Dallapiccola** (1904-1975) a pornit de la același motiv în *Quaderno musicale di Annalibera* (1952). Dintre francezi, **Arthur Honegger** (1892-1955) va compune în 1932 *Prélude, Arioso, Fughette pour piano*, pe motivul B.A.C.H., ulterior transcris pentru orchestră de corzi.

Raportul dintre **Béla Bartók** (1881-1945) și Bach sub aspectul limbajului contrapunctic²¹⁷, în particular privitor la forma de *fugă*, este unul important, deși mai puțin manifest. Bartók recurge la *fugă* în două lucrări de anvergură scrise la maturitate: în *Muzică pentru corzi, pian și celestă* și în *Sonata pentru două pianuri și percuție*. Se pleacă de la un contrapunct germinativ, de la un nucleu minimal format din câteva note cromatice, într-o sonoritate de *pianissimo*; prin imitații succesive și amplificare continuă a polifoniei se construiește un mare *crescendo* după al cărui punct culminant, în cazul *Muzicii pentru corzi, pian și celestă*, discursul muzical se reîntoarce în zona de *pianissimo*. El a inclus secțiuni de *fugă* în mișcările de final ale *Cvartetelor* de coarde nr. 1 și nr. 5, în *Concertul pentru orchestră*, în *Concertul pentru pian și orchestră* nr. 3. Cea de-a doua mișcare din *Sonata pentru vioară solo* este, de asemenea, o *fugă*.

Prin *Ludus Tonalis* (1942) **Paul Hindemith** (1895-1963) realizează un punct de referință al epocii privitor la ceea ce a reprezentat binomul *preludiu-fugă*, condus la apogeu de către cele 24 *Preludii și Fugi* op. 87 de **Dmitri Șostakovici** (1906-1975).

Realizarea de către Dmitri Șostakovici a celor 24 *Preludii și Fugi* op. 87 a presupus un demers componistic ieșit din comun. Monumentalul ciclu a fost scris în perioada 1950-1951, cu prilejul bicentenarului morții Cantorului. Prima audiție (integrală) a fost realizată de pianista Tatiana Nikolaeva la Leningrad, în 1952.

Durata totală a întregii serii de *Preludii și Fugi* este de aproximativ 2 ore și 32 minute. Ea continuă și dezvoltă elementele polifonice din compozițiile anterioare dar, în același timp, dă o replică în limbaj modern polifonismului tonal baroc. Șostakovici dezvăluie aici imagini care în trecut nu fuseseră întruchipate în lucrările sale. Nu numai ca formă, ci și prin conținut, acest ciclu a constituit o altă treaptă a creației sale. Deși este un omagiu adus *Clavecinului bine temperat*,

²¹⁷ Nicholas Cook, *Music, Imagination and Culture*, Oxford University Press, 1990, p. 98.

Șostakovici procedează diferit în ceea ce privește ordinea tonalităților: în timp ce la Bach progresia tonală se efectuează prin semitonuri cromatice (făcând să se succedă majorul cu minorul), Șostakovici folosește succesiunea cvintelor naturale, dar tot cu alternanța de major/relativă minoră. În epoca lui Bach, regulile consolidate ale contrapunctului și coerența sistemului armonic erau baze ale artei componistice. După 200 de ani, aceste reguli suferă transformări profunde, iar Șostakovici era conștient de faptul că tonalitatea dobândise semnificații diferite de cele din Baroc.

Aceasta era atitudinea autorului în elaborarea celor 24 de piese, ca expresii ale admirației față de Bach și pentru arta contrapunctului, înveșmântate în limbajul specific al modernității. Aici, regulile armonice nu mai sunt respectate în mod absolut, adesea constituind doar un pretext; astfel, alături de *fugi* perfecte, *tradiționale*, întâlnim momente de ironie, de sarcasm, dar și pauze reflexiv-dramatice ori de profunzimi abisale.

În anii din urmă, demersul teoretic al studiului formelor *vechi* a luat o altă traiectorie, plecându-se, în special, de la analiza capodoperelor trecutului și nu de la un set de reguli, mai mult sau mai puțin arbitrar definite. S-a văzut, astfel, că forma de *fugă*, în interiorul cadrului formal, poate fi și o creație de mare inventivitate și cu un larg evantai de posibilități expresive.

Legitățile formei de *fugă* sunt riguroase și au ca scop realizarea unui ideal al unei lucrări fundamentate pe o unitate a demersului muzical de la început la sfârșit. Pe de altă parte, atât *preludiul* cât și *fugă* au fost capabile de o agilitate structurală și contrapunctică fructificată de compozitori în decursul a mai multor veacuri. Forma de *fugă* este mai mult decât o formă de construcție muzicală; ea este un complex de principii compoziționale, căruia compozitorul îi poate conferi un profil particular, în funcție de nenumărați factori, într-o perpetuă reînnoire.

BIBLIOGRAFIE

- AGAMENNONE, Maurizio – *Polifonie. Procedimenti, tassonomie e forme*, Roma, Edizioni Bulzoni, 1998
- BUGHICI, Dumitru – *Dicționar de forme și genuri muzicale*, București, Editura Muzicală, 1978
- CALDERONI, Caterina; SANSUINI, Roberto – *La Fuga*, Roma, Edizioni Ricordi, 2005
- COMES, Liviu – *Lumea polifoniei*, București, Editura Muzicală, 1984
- COOK, Nicholas – *Music, Imagination, and Culture*, Oxford University Press, 1990
- DANILEVICI, Lev – *Șostakovici*, București, Editura Muzicală, 1960
- DOLJANSKI, Alexandr – *24 de Preludii și Fugi de Șostakovici*, Leningrad, Editura Compozitori Sovietici, 1970

- GASPAR, Veronica – *Polifonia după J. S. Bach*, în revista *Muzica*, nr. 4/1992, București, Editura Muzicală
- GEDALGE, André – *Trattato della Fuga*, Milano, Edizioni Curci, 1987
- GOLÉA, Antoine – *Muzica, din noaptea timpurilor până în zorile noi*, București, Editura Muzicală, 1987
- GRIFFITHS, Paul – *A Concise History of Modern Music*, London, Thames and Hudson, 1978
- HINDEMITH, Paul – *The Craft of Musical Composition: Theoretical Part*, London, Editura Schott & Co Ltd, 1970.
- ILIUȚ, Vasile – *De la Wagner la contemporani*, vol. IV, București, Editura Muzicală, 1998
- JONES, Andrew – *The Fugue. The Oxford Companion to Music*, King's College London, ed. Allison Latham, Oxford University Press, 2002
- KIVY, Peter – *Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, New York, Editura Cornell University Press, 1990
- PETERS, Manfred – *Johann Sebastian Bach. Was heisst Klangrede?*, München, Editura Text & Kritik, 2003
- RINK, John – *Opposition and integration in the piano music*, Cambridge, Editura Michael Musgrave, 1999
- ROSSING, Thomas – *Principles of Vibration and Sound*, New York, Springer-Verlag, 1995
- TEODORESCU, Livia – *Tratat de forme și analize muzicale*, București, Editura Muzicală, 2005
- VENDITTI, Rodolfo – *Piccola guida alla grande musica*, Milano, Edizioni Sonda, 2007
- VERRALL, John W. – *Fugue and Invention – in theory and practice*, California, Editura Pacific, 1966
- VOICULESCU, Dan – *Fuga în creația lui Bach*, București, Editura Muzicală, 2000
- ZANOLINI, Bruno – *La tecnica del contrappunto strumentale nell'epoca di Bach*, Milano, Edizioni Suivini Zerboni, 1993
- *** *Sikorski's Shostakovich Catalogue*, Hamburg, Sikorski Musikverlage, 2005

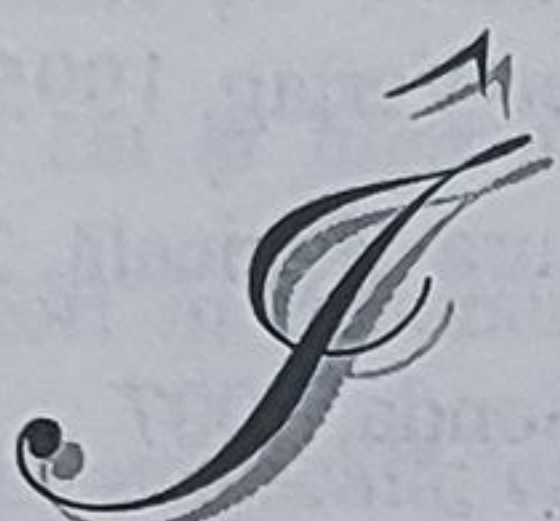
ASPECTE TEHNICO-INTERPRETATIVE ȘI SEMIOGRAFICE SPECIFICE CREAȚIEI CONTEMPORANE PENTRU VIOLONCEL

Profesor asociat dr. Eugen-Bogdan Popa

Universitatea Națională de Muzică, București

Abstract: The complexity of contemporary compositions may represent a discouraging factor for performers, given that the *contemporary* music has a share – ideally, and at the most – equal with the *traditional* (classical, romantic etc.) one, as reflected in the concert seasons, in musical events and especially in instrumental pedagogy. I propose a series of considerations regarding the musical semiography available in contemporary works, the necessary resources and the technical challenges presented to the performer. The indications found in contemporary works cover a total of sound parameters, making thus the most complex semiography in music history. Structurally, musical notation refers to the pitch, duration, intensity and timbre of sound and to specific technical means of producing sound. There is also an almost infinite variety of effects related directly to the composer's inventiveness and desire, the specific language and notation being, thereby, invented and completed with every new work.

Keywords: cello, contemporary, technique, performance, semiography.

n sensul cel mai răspândit, muzica contemporană reprezintă orice fel de muzică recentă, aparținând prezentului sau purtând marca modernității și a avangardei. În sens istoric și muzicologic însă aceasta se referă la muzica apărută după anul 1945, avangarda muzicală de după moartea lui Anton Webern. Într-un sens mai restrâns, se poate referi doar la cele mai recente forme ale acestei muzici, și anume la cele apărute după anul 1970, odată cu reconsiderarea modernismului. Existența avangardei poate fi considerată o marcă distinctivă a modernismului, prin dimensiunea sa inovativă, experimentală. Complexitatea compozițiilor contemporane poate constitui un factor descurajant pentru interpret, în condițiile în care muzica *contemporană* are o pondere, la modul ideal, cel mult egală cu cea *tradițională* (clasică, romantică etc.) în cadrul stagiunilor concertistice, al manifestărilor muzicale și, mai ales, în pedagogia instrumentală. Repertoriul violoncelistic a suferit transformări radicale în ultimii 75 de ani. Dacă în trecut convențiile stilistice și compoziționale convergeau într-un limbaj unitar pentru o bună perioadă de timp, diversitatea abordărilor componistice de astăzi provoacă permanent interpretul și auditorul să înțeleagă și să asimileze rapid noi limbaje. Instrumentiștii se confruntă cu provocări, cum ar fi descifrarea notației proprii fiecărui compozitor, întâmpinarea cerințelor tehnice pentru fiecare piesă nouă și transmiterea convingătoare către audiență a elementelor ce transcend înțelegerea convențională a notației. Evoluția acestor aspecte este interconectată cu dezvoltarea limbajului și a esteticii muzicale generale. Deși un număr considerabil de efecte timbrale și de

notații nu reprezintă apanajul contemporaneității, iar cuceririle majore ale tehnicii instrumentale nu datează în totalitate din secolul XX, componistica ultimului secol a dat o măsură completă a utilizării tuturor aspectelor tehnicii instrumentale. Pe măsură ce compozitorii au exploatat spectrul coloristic larg și ambitusul generos al violoncelului, limitele tehnicii instrumentale s-au dizolvat, spre a dezvălui un vocabular sonor deosebit de bogat.

Indicațiile din partiturile de muzică contemporană acoperă un total parametric al sunetului, alcătuind, astfel, cea mai complexă semiografie din istoria muzicii. Din punct de vedere structural, notația muzicală se referă la înălțimea, durata, intensitatea și timbrul sunetului, la agogică, la articulație și la modalități specifice de producere a sunetului.

În privința înălțimii sunetului, cel mai important aspect al secolului XX este afirmarea *micro-intervalelor*, a împărțirii tonului în 3, 4, 6, 8, 12 unități; cele mai frecvent folosite sunt sferturile de ton. Deși există semne cu caracter general, compozitorii au propria simbolistică pentru a nota microintervalele. Exemple de notații general valabile:





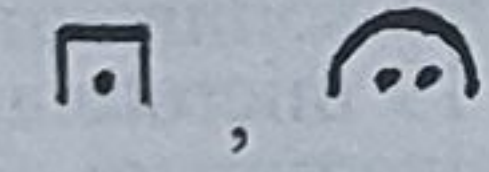


↑, ↗, ♯, †, #, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯	- 1/4 ton ascendent
↓, ↘, ♭, ♭, ♭, ♭, ♭, ♭, ♭, ♭, ♭, ♭, ♭, ♭	- 1/4 ton descendent
##, ~#, ###	- 3/4 ton ascendent
db	- 3/4 ton ascendent
↑↑	- cel mai înalt sunet al instrumentului (sau, când este specificat <i>-sul</i> <i>A, D, G, C</i>), pe o anumită coardă
†	- înălțime nedeterminată

Printre compozitorii care au experimentat cu microtoniile sunt: Horațiu Rădulescu – folosește diviziunea pitagoreică a corzii, Henri Pousseur – împarte octava în 19 microtonuri egale (în lucrarea $19 \times \sqrt{8/4}$), Alois Hába – a împărțit semitonul în șase părți (*Fantazie în Quarter-tones* op. 18, 1924 și două *Suites in sixth-tone System* – 1955), Julián Carrillo – 6 sonate solo, un concert (1958).

Scordatura vizează modificarea acordajului instrumentului (cel mai des, în sens descendent), în vederea îmbogățirii registrului grav sau a facilitării execuției anumitor acorduri sau duble coarde. Este o tehnică întâlnită încă de la Johann Sebastian Bach (în *Suita a V-a – sol-re-sol-do*) și folosită și de Zoltán Kodály (*Sonata* op. 8 – *la-re-fa#-si*), Iannis Xenakis (*Nomos Alpha – la-*

re-sol-fa#), Helmut Lachenmann (*Pression – dob-sol-reb-fa*). Este notată la începutul lucrării, iar pentru facilitarea lecturii transpozitorii, scriitura este, adeseori, pe două portative – cel de sus reprezentând linia melodică în efect, pe cel de jos fiind notate sunetele reale (poziția degetelor mâinii stângi). Se folosește, deseori, și dezacordarea unei corzi în timpul interpretării sau la sfârșitul lucrării. O altă intervenție asupra acordajului instrumentului o constituie substituirea sau dublarea anumitor corzi, spre exemplu, în lucrările lui Louis Andriessen – *La Voce*, 1981 (coarda *re* este înlocuită de o a doua coardă, *la*), Jonathan Harvey – *Three Sketches*, 1989 (coarda *sol* este înlocuită de o a doua coardă, *re*).

Plasticitatea exprimării muzicale este, în primul rând, legată de desfășurarea temporală, aspect definitoriu al acestei arte. Deși valorile notelor și ale pauzelor nu au fost reinventate, iar componenta ritmică și-a păstrat importanța, operarea cu acestea a devenit deosebit de liberă. S-au înregistrat, astfel, o serie de procedee ritmice specifice secolului XX, cum ar fi: ritmul cu valori adăugate, augmentarea și diminuarea polivalentă a valorilor ritmice, ritmul nonretrogradabil (non-recurent), personajele ritmice, ritmul serial, modurile de durată, ritmurile eterogene, ritmul aksak etc. În egală măsură, expresiile ritmice contemporane pot înregistra similitudini cu ritmurile poetice. Polimetria orizontală și verticală semnalează faptul că metrul muzical nu mai reprezintă o constantă a exprimării muzicale, iar consistența metro-ritmică a unei pagini muzicale nu mai constituie un imperativ, în direcția transmiterii conținutului semantic. În foarte multe partituri contemporane, compozitorii nu folosesc indicații metrice și nici valori determinate ale notelor sau ale pauzelor; notația temporală indică însă durata unui sunet, a unei pauze sau chiar a unei secțiuni determinate, în mod grafic, sau prin secunde.

-  - lungimea sunetului corespunde cu lungimea notației
-  - repetiția sunetului, cât de repede posibil
-  - repetiția unui grup de sunete, cât de repede posibil
-  - notație temporală
-  - coroană lungă
-  - pauze de durate diferite, raportate la mărimea notației
-  - coroană scurtă

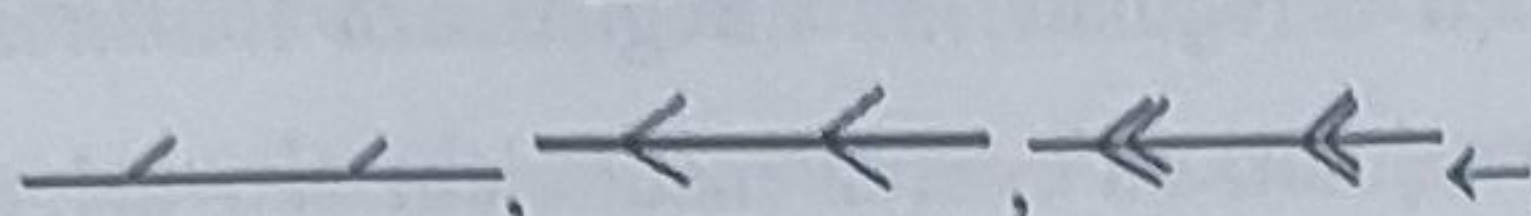
Durata pauzelor sau a coroanelor se indică și prin *longa*, *breve*. Se folosesc abundant, atât diviziunile excepționale ale valorilor de note, cât și figurile de sincopă, contratimp sau hemiolele.

Modelarea subiectivă a timpului muzical se regăsește în extrema diversitate de tempo-uri (notate cu expresiile tradiționale, însoțite sau nu de indicație metronomică) și în cursivitatea sau, din contră, în inconsecvența intervențiilor agogice (*accelerando*, *rallentando* etc.).

Notatii în acest sens:

 - *accelerando* (însoțit de *crescendo*)



 - *rallentando*, *ritardando* (însoțit de *diminuendo*)



- *accelerando*, *rallentando*



- fără un ritm definit, tempo liber și, în general, cât de rapid posibil



- ritm neregulat

Charles Ives realizează un efect spațial în lucrarea *Unanswered Question*, prin tempo-uri diferite suprapuse. Elliott Carter în *Sonata* sa pentru violoncel și pian (1948) introduce *modulația metrică* (*metric modulation*), o metodă de a nota trecerea gradată de la un tempo la altul, tempo-ul este, astfel, fluid și flexibil. Dan Dediș, în lucrarea sa, *Hyperkardia* op. 39, lasă la liberă alegerea a fiecărui interpret tempo-ul în care își va interpreta știma, acesta fiind dictat de propriul puls.



Intensitatea sunetului înregistrează nuanțe extreme, notate *pppp...* sau *ffff...* (sau *pp possibile*, *ff possibile*), precum și indicații sugestive ale augmentării și diminuării sonore (*al niente*, l.v. – *lasciar vibrare*, *laissez vibrer*, *klingen lassen* – se aplică, mai ales, corzilor libere și acordurilor).

Culoarea timbrală a sunetului este o dimensiune fundamentală utilizată în muzica contemporană. Asocierea efectelor timbrale cu încărcătura semantică este indicată, în mod direct, de către compozitori, prin folosirea cuvintelor-cheie. Intervențiile textuale ale compozitorilor pot face referire, de altfel, la orice aspect tehnic pe care îl nuanțează, într-o manieră cât mai sugestivă.

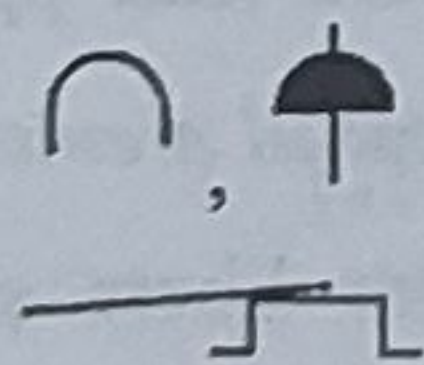
Tehnica de emisie sonoră reprezintă principalul mijloc de filtrare a sunetului, iar procedeele tehnice utilizate sunt foarte diverse, explorând aproape de limita fizică cunoscută resursele instrumentului și ale interpretului.

Îmbogățirea tehnicii mâinii drepte a rezultat din cerințele compozitorilor, ce au impus interpreților să stăpânească, în special, treceri neobișnuite peste corzi, adaptări la indicații specifice în privința punctului de contact, al vitezei și a presiunii arcușului, schimbări bruște sau gradate de dinamică, adesea la niveluri extreme, legături și articulații neregulate. Se înregistrează folosirea întregii lungimi a corzii, a unor zone de contact ale arcușului, cu coarda insuficient sau deloc explorate în perioadele anterioare și utilizarea tuturor componentelor arcușului.

Zona călușului dă naștere unui sunet metalic, rece, pregnanța efectului și diferențele de timbru fiind determinate de gradul apropierii arcușului față de căluș. Este indicată prin *sul ponticello*, (*sul pont.*, *s.p.* (italiană), *Am Steg* (germană), *sur le chevalet* (franceză), *on the bridge* (engleză).

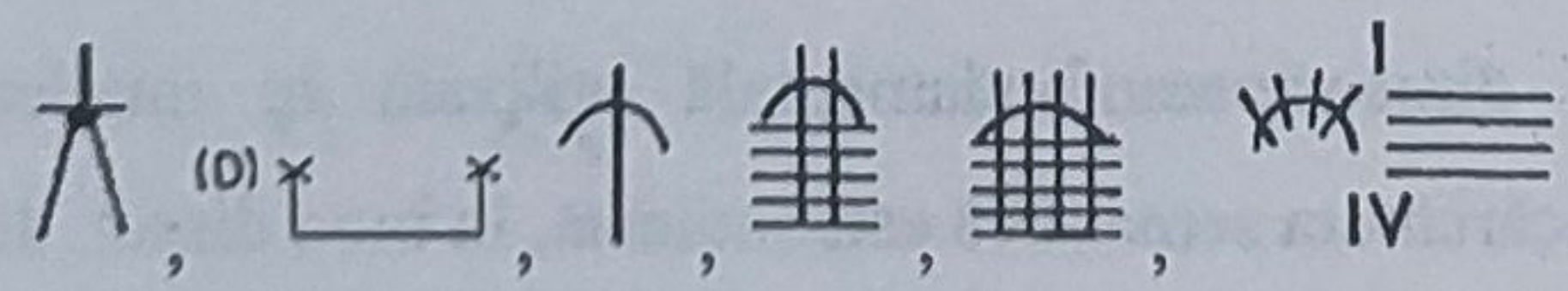
Zona tastierei dă naștere unei sonorități calde, catifelate, ușor învăluite – rezultat al micșorării numărului de armonice create și limitează, într-o mare măsură, resursele dinamice la nuanțe mici. Indicată prin *sul tasto*, *tasto*, *s.t.* (italiană), *Griffbrett* (germană), *sur la touche* (franceză), *on the fingerboard* (engleză), folosirea acestei zone este asociată cu tipul de sonoritate *flautando* sau *flautato* (consistență diafană, aerată a sunetului, asemănătoare celei a flautului, realizată prin folosirea unei viteze mari și a unei presiuni minime a arcușului). Aceste tipuri pot fi însoțite de indicații privind gradul aplicării efectului – *poco*, *quasi*, $\frac{1}{2}$, *molto* etc. și de indicații timbrale. Indicațiile (sau abrevierile) *ordinario*, *naturale*, *gewöhnlich*, *ord.*, *pos. nat.* etc. desemnează revenirea la zona firească de contact (la mijlocul distanței între căluș și tastieră), iar simboluri ca \rightarrow , \leftarrow , \leftrightarrow , \sim indică oscilația între toate aceste trei zone. Evident, toate aceste zone de contact sunt folosite în orice trăsătură de arcuș (*legato*, *détaché*, *staccato*, *spiccato*, *martellato*, *staccato lejer*, *sautillé*); de asemeni, se poate indica zona de arcuș sau atacul sunetului la talon (*tallone*, *Frosch*, *talon*, *frog*) sau la vârful arcușului (*punta*, *Spitze*, *pointe*, *point*).

Zona dintre căluș și cordar este, deopotrivă, utilizată în diverse grade. Exemple de notație :



- se cântă pe căluș, cu arcușul vertical

- *tremolo* (cu părul arcușului), pe spatele călușului



- în spatele călușului (între căluș și cordar), pe coarda indicată, pe două sau pe toate corzile



- se cântă pe cordar

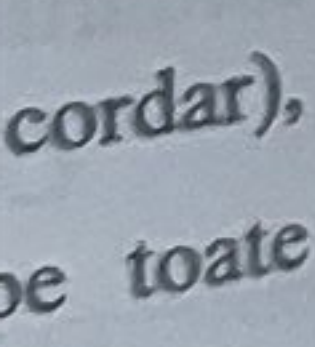
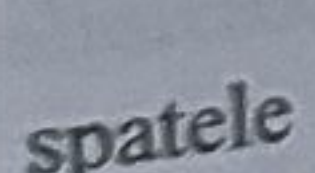
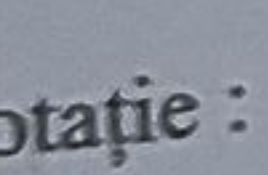
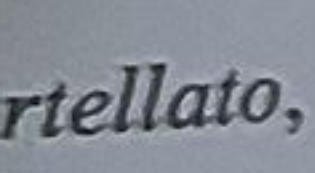
leele
rsele
mpus
cifice
te de

nice la

- indicații

eră), iar

zone de

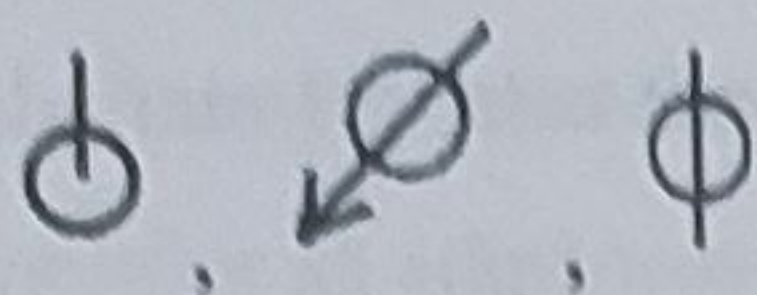


- *Lachenmann glissando* – se trage arcușul în lungul corzii cu presiune extremă, dar controlată, obținând, astfel, un efect de *cârâit*;
- presiune foarte slabă asupra baghetei, asociată sonorității *liscio*;

Efectul *pizzicato* este executat în orice loc pe coardă (de la *casa cuielor*, până la *cordar*), cu unul sau cu mai multe degete (*pizz. con 2-3 dita*) și este asociat și cu alte efecte timbrale:



- *pizzicato* tip Bartók (notația consacrată) și



- notații similare, ce indică ridicarea și eliberarea corzii pe tastatură, astfel încât să ricoșeze puternic (se poate apuca și cu două degete), creează un efect violent; este cel mai puternic și mai sonor tip de *pizzicato*;



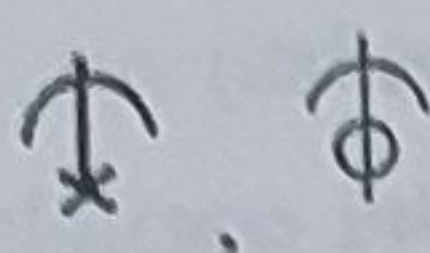
- *pizzicato* efectuat cu unghia sau



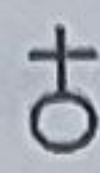

- ricoșând de unghiile mâinii stângi, așezate în poziția indicată, lângă sau sub coardă; se obține, astfel, un sunet metalic, înghețat;

pizz. (1/2) *pont.*

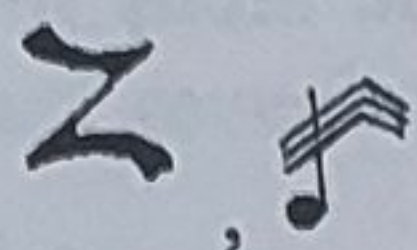
- *pizzicato* lângă căluș;



- *pizzicato* în spatele călușului (poate fi însoțit de precizarea corzii).

Alăturarea sa imediată cu notele cântate *arco* poate ridica anumite probleme de sincronizare, având în vedere timpul fizic minim necesar acestui efect. Efectul poate fi executat și cu mâna stângă asupra corzii (corzilor) libere sau cu mâna stângă deja aflată într-o poziție dată; este notat *left hand pizzicato*, *l. h. pizz* , . Un alt tip de *pizzicato*, *hand slap*, presupune lovirea corzilor de tastieră cu mâna dreaptă (fără a ține și arcușul în aceeași mână).

Alte notații privind mâna dreaptă:

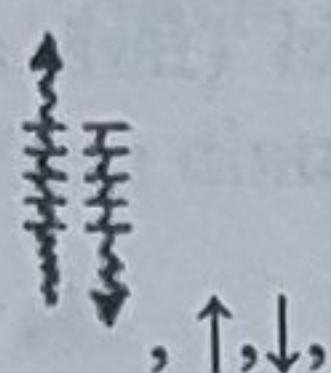


- *tremolo* foarte rapid, neregulat;



c.l. batt.

- lovitură cu bagheta pe corzi, în spatele călușului;



- direcția de atac a unui acord sau arpegiu (*arco* sau *pizzicato*), de la *do* înspre *la* sau invers;

pizz. ↑↓

- *pizzicato hin-und-her* (efect de mandolină).

Datorită evoluției limbajului muzical, a cromatizării abundente și a folosirii microintervalelor, tehnica mâinii stângi s-a eliberat de cadrul tradițional diatonic și de uzitarea pozițiilor fixe. Fragmentarea melodico-ritmică specifică serialismului a presupus salturi intervalice mari și acorduri disonante neobișnuite, elemente ce s-au tradus în schimburi de poziții foarte îndepărtate și poziții neobișnuite ale mâinii.

Elementul de expresie *glissando* este folosit abundent și variat. Acesta este efectuat foarte lent sau foarte rapid (indicat textual deasupra simbolului de *glissando* – *lento*, *rapido*), se poate efectua pe o coardă sau pe toate corzile și poate fi combinat și cu alte elemente. Referitor la efectul acustic, termenul *portamento* este, probabil, mai potrivit în cazul violoncelului (instrument netemperat, capabil de variație continuă de înălțime, ca și alte instrumente – familia coardelor, instrumentele de suflat fără valve – trombonul, timpanul). Exemple ale notației *glissando*-ului:



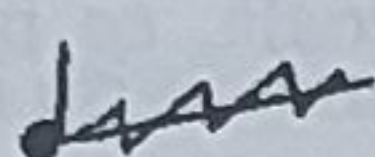
- *glissando* constant între două sunete, sau într-un anumit sens;



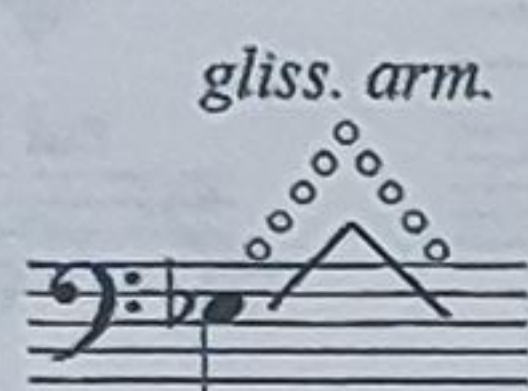
- *glissando* pe toată lungimea corzii;



- *glissando* cu modificarea înălțimii, conform graficului;



- zig-zag-*glissando*;



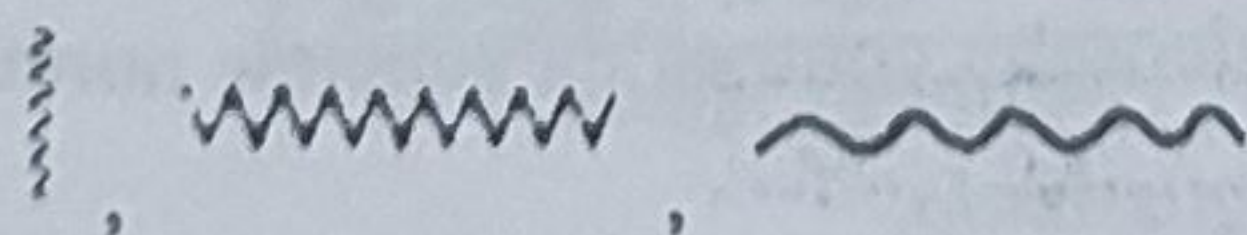
- *glissando* pe sunetele armonice pe o coardă (*flageolette* naturale);



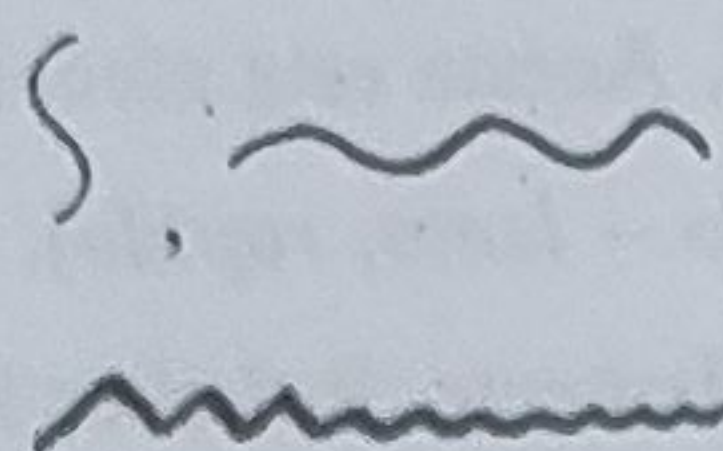
- *glissando* microtonal.

Tehnica de expresie *vibrato* se definește prin frecvența și prin amplitudinea mișcării mâinii stângi de variere a înălțimii unui sunet. Diferitele combinații între aceste variabile dau naștere unei palete extinse de culori timbrale. Acești parametri pot fi convergenți (*vibrato* lent și amplu sau rapid și strâns) sau divergenți (*vibrato* rapid și amplu sau lent și strâns) și sunt, în general, indicați textual – *poco vibrato*, *molto vibrato* (cu referire preponderent la frecvența acestuia). Folosirea tradițională a *vibrato*-ului este, deseori, inversată (de exemplu, se poate cere un *vibrato* rapid, intens, în pasaje sau în nuanțe delicate, sau un *vibrato* larg și lent în pasaje tensionate sau în nuanțe extrem de mari). *Vibrato* poate fi progresiv, neregulat, transformat până la distorsionarea sunetului fundamental și poate fi asociat cu diverse semnificații (spre exemplu: *grotesque vibrato* – Lewis Nielson, *Valentine Mécanique* (*Eating Carmen*), *vibrato isterico* – Dan Dediú, *Frenesia*).

Exemple de notație a *vibrato*-ului:



- *vibrato* rapid, *molto vibrato*;



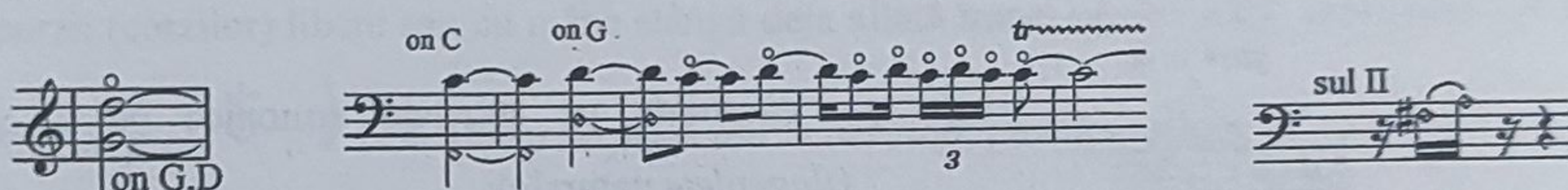
- *vibrato* rar sau foarte rar, cu diferență de amplitudine de până la un semiton;

- *vibrato* cu viteză variată (aici, de la rar înspre repede).

Un efect deosebit și caracteristic muzicii contemporane îl constituie lipsa acestui element firesc de expresie, lipsă ce creează un efect special, prin contrastul pe care îl prezintă un sunet alb, drept, *non vibrato*, *senza vibrato*.

Un alt element caracteristic al compoziției contemporane îl reprezintă folosirea armonicelor superioare ale sunetului, prin efectul *flageolet* (natural sau artificial). Flageoletele naturale sunt realizate prin atingerea superficială a corzii cu un singur deget în punctul (sau unul din punctele) de delimitare a împărțirii acesteia în 2, 3, 4 sau mai multe segmente, rezultând, astfel, armonicile corespunzătoare din seria armonicilor naturale (se pot realiza, așadar, doar armonicile naturale ale sunetelor *la*, *re*, *sol* și *do*).

Flageoletele naturale sunt indicate, tradițional, prin simbolul ° deasupra notei ce indică valoarea și înălțimea reală a sunetului, sau printr-o notă rombică goală, ce indică locul aplicării degetului.



Flageoletele artificiale se realizează prin dispunerea fermă a *daumenului* pe tastieră pentru un anumit sunet fundamental și dispunerea concomitentă, superficială, a degetului al 3-lea la un anumit interval (cel mai frecvent de cvartă perfectă sau de terță mare), rezultând, astfel, armonicul corespunzător diviziunii corzii, din seria armonicilor naturale. Diferențierea între *flageolet* natural – *flageolet* artificial, precum și interpretarea corectă a acestora (în special a octavei în care se situează efectul) se dovedesc a fi, deseori, o provocare, întrucât, în general, este omis (sau este precizat doar) unul dintre elementele constitutive ale acestui efect:

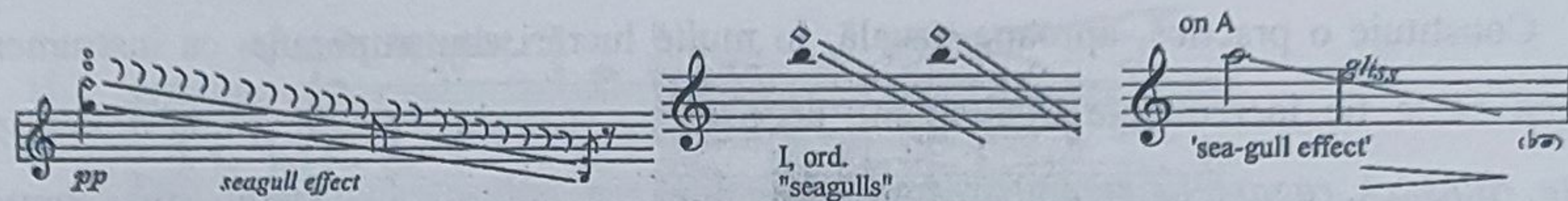
- nota de bază (sunetul fundamental ce generează armonicile), indică și valoarea notei
- locul unde se aplică superficial degetul, pentru generarea armonicului, notat cu o notă rombică goală,
- efectul, sunetul intenționat, la înălțimea reală, notat între paranteze sau pe un portativ adițional superior. La modul ideal, notația va cuprinde toate cele trei elemente.



Flageoletele creează un sunet pur, eteric, ce oferă un deosebit contrast cu sunetele normale. *Flageoletele* artificiale se pot combina fericit cu *vibrato* și cu *glissando*.

Un efect deosebit din categoria armonicelor îl reprezintă *Sea-gull effect* (efect onomatopeic ce imită sunetele pescărușilor), consacrat în *Trio-ul* lui George Crumb, *Vox Balenae* (1971). Acest efect se realizează astfel: mâna stângă efectuează un *glissando* descendent de *flageolette* artificiale pe o singură coardă, păstrând însă pe toată durata *glissando*-ului, exact aceeași distanță inițială între degete. Efectul este rezultatul suprapunerii distanței constante între degete, cu distanța crescândă a intervalelor pe tastieră (având în vedere *glissando* descendent), astfel încât se percep diferite sunete armonice în diferite puncte de împărțire a corzii. Pentru a facilita emisia sonoră, mâna dreaptă folosește arcușul pe toată lungimea, cu viteză mare, schimbând sensul ori de câte ori este nevoie.

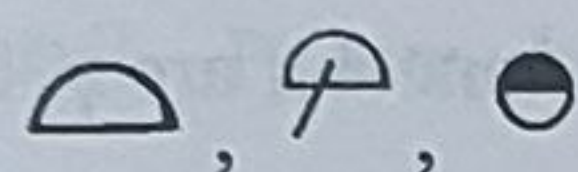
Exemple de notație:



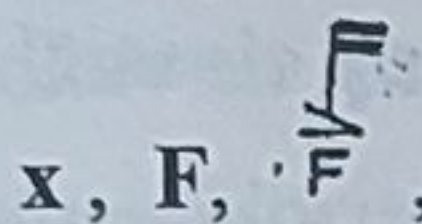
Alte indicații privind mâna stângă:



- apăsare superficială a corzii, presiune mai mare decât pentru *flageolet* (a nu se confunda efectul cu acesta din urmă);



- apăsare superficială a mâinii stângi, *pizzicato* cu mâna dreaptă, se obține un sunet închis, greu, înăbușit;



- *fingerschlag*, articulație sonoră, percutantă a mâinii stângi pe tastieră, fără folosirea arcușului;



trill la 1/2 ton,

- *trill* cu varierea intervalului între note, conform indicațiilor sau graficului;

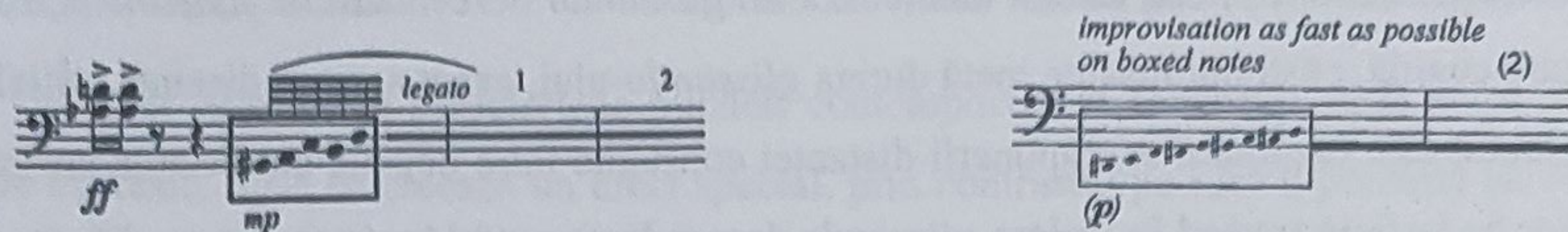


O notație aparte o reprezintă *caseta*, o delimitare grafică a unei scurte secțiuni ce conține notele și elementele parametriche intenționate de compozitor, lăsate mai mult sau mai puțin la voia interpretului.

Ex. 1 Ulpiu Vlad, *Din sunetul pământului* (m. 57)



Caseta este o indicație repetitivă, însoțită, în general, de o indicație temporală așa cum este prezentată și în următoarele exemple:



Cu toate că uniformizarea și sistematizarea notației contemporane reprezintă un ideal, libertatea creatoare permite compozitorului să aleagă mijloacele pe care le consideră cele mai potrivite pentru transmiterea intențiilor sale. O situație imposibil de evitat, astfel, este aceea în care un anumit efect instrumental este regăsit în notații ce diferă, în funcție de compozitor.

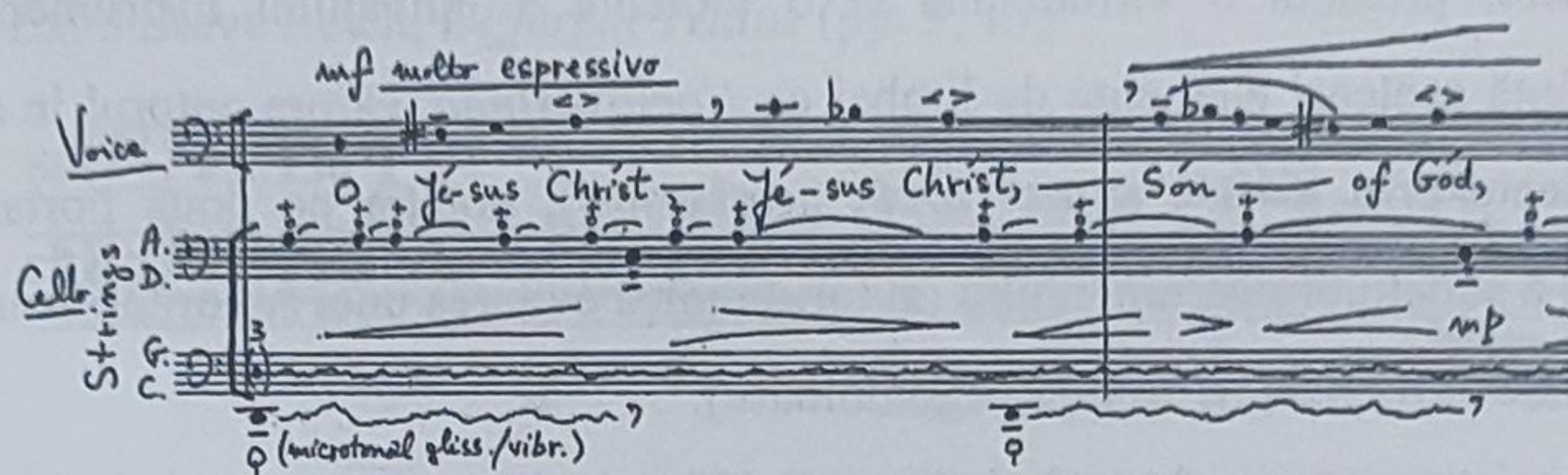
Constituie o practică, aproape uzuală, în multe lucrări contemporane, ca instrumentiștilor implicați să le fie încredințate instrumente de percuție (*chimes, crotale, wood-block, gonguri, clopote, rainstick, raganella*; schimbarea instrumentului este indicată, în general, prin expresia *muta in...*), ale căror intervenții sunt notate cu diverse semne (♦, L, ←, |), mici instrumente de suflat rudimentare, clopoței, pietre etc. (lucru nu tocmai nou, dacă ne gândim la *Kindersymphonie* a lui Leopold Mozart). Compozitoarea Doina Rotaru folosește aceste culori timbrale deosebite, în lucrările *L'Eternel Retour* (violoncelul al 8-lea folosește un gong – D1), *Clocks* (violoncelul *muta in gong piccolo ossia campana piccolo sospeso* – clopot suspendat), *Ielele* (violoncelul are și clopoțel de ceramică – *si*). Jean-Luc Darbellay, în lucrarea sa *La* (pentru clarinet, vioară și violoncel) folosește ca instrument *diapazonul*. Acesta (acestea), pus(e) în vibrație de violonist și de violoncelist sunt aplicate alternativ pe călușul instrumentului (după o preparare anterioară a suprafeței de contact a diapazonului, pentru a evita șocul acustic), generând, astfel, un *la* continuu.

Interpreții sunt invitați deseori să efectueze o serie de acțiuni percutante asupra instrumentului, compozitorul indicând textual pentru execuția respectivelor sunete-zgomot *unde* (pe corzi, căluș, cordar, tastieră, cutie de rezonanță), *cum* (lovituri scurte, seci, rapide, lente etc.) și *cu ce* (cu arcușul, cu palma închisă sau deschisă, cu degetul, unghia, cu un obiect exterior) să se efectueze mișcarea. Totodată, procedeele teatrului muzical, elementele de mișcare scenică și de regie sunt frecvent incluse în compoziția muzicală. Tiberiu Olah, în lucrarea sa *Invocații* (pentru 5 executanți) cere interpreților (în măsura în care sala de concert permite) să intre pe scenă din patru direcții diferite și să o părăsească în aceeași manieră. Simbolul \downarrow marchează o oprire bruscă din mers și o ușoară marcă cu piciorul pe podea. Interpreților (clarinetist, violonist, violist, violoncelist) le sunt încredințate fluieri simple sau duble, ale căror intervenții încep și încheie lucrarea, iar măturicile fine de jazz (indicate cu simbolul Υ), pot fi înlocuite cu vârful arcușului. Myriam Marbé alege ca început pentru lucrarea sa *Joc secund*, un gest teatral încredințat violoncelistului: *le journal déchiré*, ruperea unui ziar (sau a afișului concertului) declanșează

lucrarea. Instrumentiștii se folosesc și de propria voce în interpretare – rostesc pe parcursul lucrării cuvinte (cu sau fără semnificație), cum sunt *Datitiridat*, *iarba florii*, *dîrluibumbu*, consoana *m*; momentele de teatru muzical sunt indicate literal prin *gestes*.

Folosirea vocii interpretului, în același timp cu instrumentul, este tratată în compoziția contemporană cu seriozitatea atribuită oricărui procedeu tehnic de expresie. Efectele create astfel acoperă o paletă deosebit de vastă de posibilități, de la șoptirea sau rostirea unor litere (vocale, consoane), cuvinte, spre exemplu²¹⁸, până la țipăt. Compozitorul Șerban Nichifor, în lucrarea sa, *Issyhia*, încredințează violoncelistului intonarea vocală a unui text religios, în mai multe limbi.

Ex. 2 Șerban Nichifor, *Issyhia* (m. 31-32)




Vocea umană poate transmite cu ușurință stări dintre cele mai complexe și imagini sonore de o extremă diversitate, constituind, în același timp, întotdeauna, o surpriză de mare efect, în momentul interpretării. Printre lucrările reprezentative în acest sens se numără *La Voce* (1981) a compozitorului Louis Andriessen și *Ein Buch* (1978), aparținând lui Peteris Vasks.

Dincolo de aspectele tehnice amintite până acum, există o mulțime, practic infinită, de efecte care țin nemijlocit de dorința și de inventivitatea compozitorului, limbajul și notația se inventează și se completează, astfel, odată cu apariția unei noi lucrări. De regulă, compozitorii oferă la începutul lucrării explicații privind semnificația simbolurilor neobișnuite din partitură, efectele dorite, structura și simbolistica piesei, amplasarea instrumentiștilor, sau alte specte ce necesită clarificare. Aceste note explicative contribuie, cu siguranță, la fixarea și la preluarea sau la transmiterea unei anumite semiografii.

În continuarea celor expuse în paginile anterioare, amintesc o serie de lucrări relevante din repertoriul contemporan.

Două lucrări capitale aparțin compozitorului Iannis Xenakis – *Nomos Alpha* (1966) și *Kottos* (1977). Compusă în 1966 – la cererea lui Hans Otte (societatea de Radiodifuziune din Bremen) pentru violoncelistul Siegfried Palm, dedicată matematicienilor Aristoxene din Tarent, Évariste Galois și Felix Klein (prin intermediul cărora a putut fi cunoscută teoria grupurilor) – *Nomos Alpha*

²¹⁸ Vezi lucrarea compozitorului Dan Dediu, *Concertul nr. 2 – Luminișul Urlătorului* (*Lichtung des Schreieins*, 1998), pentru violă și orchestră de coarde. O altă lucrare inedită, poate cea mai cunoscută, a compozitorului Ernst Toch este *Geographical Fugue* (1930), pentru cor.

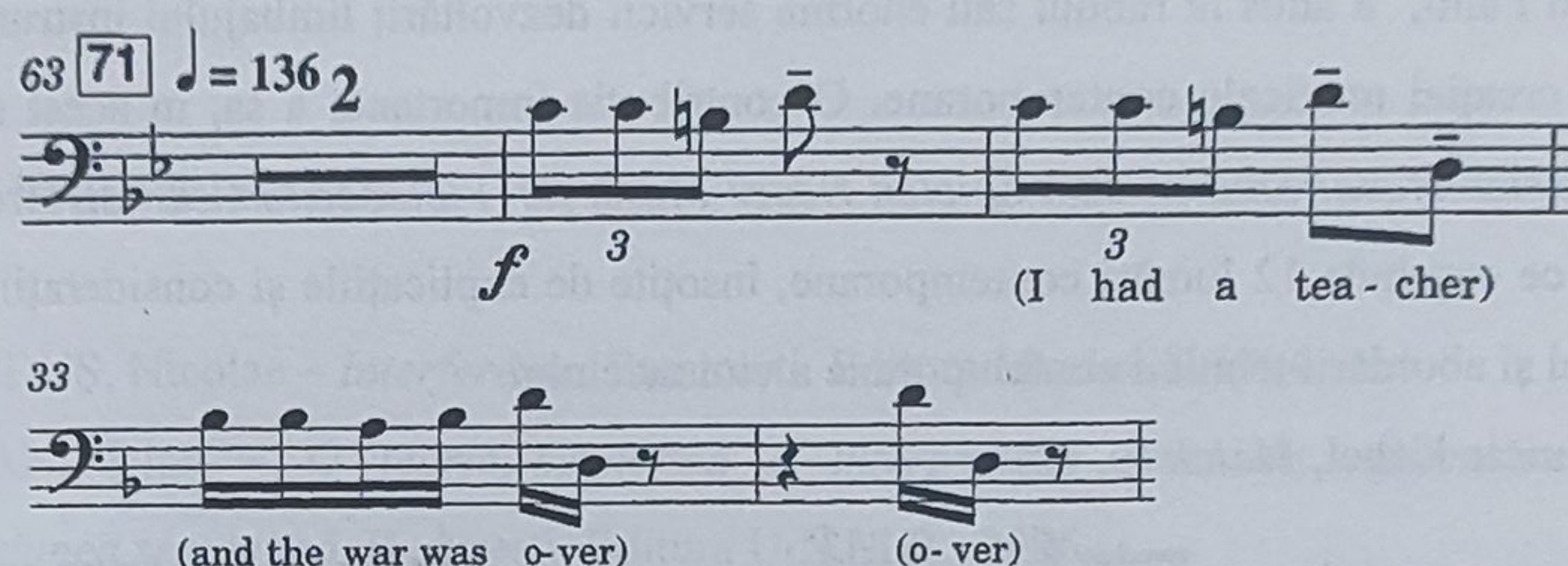
este radicală în ceea ce privește scriitura instrumentală. Xenakis a folosit violoncelul pentru a pune în contrast staticul (prin folosirea sunetului *non vibrato*) cu mișcarea (gestul *glissando*-ului este caracteristic limbajului său componistic). Lucrarea constă în 24 de secțiuni împărțite în două straturi distincte. Instrumentul necesită folosirea unei corzi de maț, iar invenția semiografică atribuită lucrării o reprezintă indicarea efectului varierii microtonale a unui *unison*, prin notația „bătăilor” acustice percepute. Numele antic *Kottos* aparține unuia dintre cei trei fii – cu o sută de brațe – ai lui *Uranus* (în mitologia grecească, zeul cerului) și al zeiței *Gaia* (ce întruchipa Pământul). Piesa omonimă (comandată de Fundația *Calouste Gulbenkian* și de festivalul *Rencontres Internationales d'Art Contemporain de La Rochelle*) compusă cu ocazia ediției din 1977 a Concursului Internațional *Rostropovici*, prezintă o virtuozitate și o violență a limbajului instrumental rar întâlnite. Lucrarea prezintă aceleași elemente de limbaj ca *Nomos Alpha*, cărora autorul le adaugă sunetele „bridge” (indicate prin , sunete *arco*, „scrâșnite”), notația pe două portative și sugestia arhaică, rituală, a sunetului instrumentului (autorul indică evitarea unei sonorități frumoase, în favoarea uneia lipsite de armonice, deformate, zgomotoase).

Curentele componistice reunite începând din anii '60 sub denumirea generică de *muzică electronică* extind semnificativ ambitusul sonor instrumental și resursele componistice, mijloacele utilizate fiind de la banda magnetică și instrumentele electronice, până la folosirea avansată a computerelor și a programelor de prelucrare sonoră în timp real (*live electronics*). Unul dintre pionierii acestei abordări a fost Mario Davidovsky, cu lucrarea sa pentru violoncel și bandă preînregistrată *Synchronisms No. 3* (1964). Alte lucrări însemnate, în această direcție: John Harbison – *The Bermuda Triangle* (1970), Peter Sculthorpe – *Requiem for Cello Alone*, Kenneth Heller – *Labyrinth*, Roger Smalley – *Echo II* (1979), Peter Schuback – *The Sunset* (1982), *Roten Ur* (1983), *Comportamenti* (1984), Lucien Bertolina – *Vorticosamente* (1984), Jonathan Harvey – *Ricerca una Melodia* (violoncel și bandă quadrofonică, 1985), *Advaya* (violoncel, sintetizator și computer, 1994), *Philia's Dream* (1992), Rolf Gehlhaar – *Solipse* (1974), Barry Truax – *Etude*, David Behrman – *Figure in Clearing* (1972), *Cello with Melody-driven Electronics* (1975), Michael Jordon – *Industry*, Kaija Saariaho – *Amers, Près* (1992, pentru ISPW²¹⁹ și violoncel). Karlheinz Stockhausen a compus *Spiral* (1969), pentru violoncel amplificat și radio AM. Autorul unora dintre cele mai complexe – din punct de vedere semiografic – partituri, Brian Ferneyhough provoacă interpretul la un adevărat studiu de coordonare și de eficiență în *Time and Motion Study II* (1973-1976), pentru violoncel amplificat, două benzi și *live electronics*; notația cuprinde un portativ pentru fiecare mână, notații pentru ambele picioare (care acționează pedale) și o linie pentru voce.

²¹⁹ Inițialele de la *IRCAM Signal Processing Workstation* (în limba franceză, SIM – *Station d'informatique musicale*) se referă la o platformă de procesare digitală a semnalului (DSP-digital signal processing), bazată pe un computer al companiei americane NeXT.

O abordare deosebit de originală propune compozitorul Tod Machover în lucrările sale *Electric Etudes* (1983, pentru violoncel amplificat și computer) și *Begin Again Again* (1991, dedicată violoncelistului Yo-Yo Ma), aceasta din urmă, scrisă pentru **hypercello**, un instrument electro-acustic „supersenzorial” asistat de patru computere (măinile violoncelistului sunt, practic, monitorizate, prin intermediul unor senzori conectați la computer). În lucrarea lui Steve Reich, *Different Trains* (1988)²²⁰, pentru cvartet de coarde și bandă, fragmente atent selecționate și înregistrate de voci umane generează materialul muzical pentru partitura cvartetului. Acestor voci, imitate de cvartetul de coarde, li se adaugă înregistrarea altor trei cvartete de coarde și sunete de trenuri europene și americane din anii '30 - '40.

Ex. 3 Steve Reich, *Different Trains* (pp. 9, 13)



Resursele sugestive ale unei notații grafice extinse au atras mulți compozitori. Într-o măsură mai mică sau mai mare, notația grafică oferă interpretului libertatea de a contribui la creația unei lucrări în momentul interpretării acesteia. Câteva exemple în acest sens sunt: Earle Brown – *Music for Cello and Piano* (1954), Morton Feldman – *Intersection 4*, Sylvano Bussotti – *Sette Fogli Occulti, Autotono*.

O lucrare considerată radicală, din punct de vedere semiografic și chiar estetic, este *PRESSION* (1969)²²¹, a compozitorului Helmut Lachenmann. Autorul creează un sistem precis de notație, pe care îl descrie succint în prefața lucrării. Cu excepția locurilor în care înălțimea sunetelor este indicată în manieră tradițională, notația acestei piese – după cum menționează autorul – indică nu sunetele, ci acțiunea interpretului (în ce loc de pe instrument trebuie să acționeze fiecare mână). Desenele din partea stângă a paginii și indicațiile textuale definesc mai bine aceste acțiuni. Partea superioară a desenului corespunde părții inferioare a instrumentului, iar partea inferioară a indicațiilor corespunde părții superioare a acestuia. O linie de demarcație reprezintă o valoare de șaisprezecime (dacă nu este indicat în mod expres altfel).

²²⁰ Hendon Music/Boosey & Hawkes, 1988.

²²¹ Breitkopf & Härtel 865, 1969.

sofisticată metaforă a unui joc de tenis, o desfășurare de virtuozitate competitivă a celor doi violonceliști, „arbitrați” de percuționist. Compozitorul include o extinsă notă introductivă, în care detaliază următoarele aspecte: instrumentele necesare (pentru percuție), poziționarea interpreților, explicarea notațiilor, urmate de câteva recomandări finale.

Familiarizarea cu elementele noi de limbaj necesită un volum sporit de studiu individual. Fiecare compoziție poartă un mesaj inerent, oricare ar fi limbajul pe care îl folosește. Conținutul semantic și ethosul fiecărei exprimări reflectă – stilistic și emoțional, într-o măsură mai mică sau mai mare – spiritul timpului recent al fiecărui act creator. Dincolo de libertatea opțiunii personale, constituie un act de incultură refuzul aprioric și indisponibilitatea de a aborda o lucrare, datorate eventualei incompatibilități cu exprimarea sa muzicală și cu resursele interpretative necesare.

BIBLIOGRAFIE

BRÂNDUȘ, Nicolae – *Interferențe*, București, Editura Muzicală, 1984

CIOCAN, Dinu – *O teorie semiotică a interpretării muzicale: dimensiunea gramaticală, dimensiunea semantică*, București, Editura U.N.M.B., 2006

DĂNCEANU, Liviu – *Eseuri implozive*, București, Editura Muzicală, 1998

KARKOSCHKA, Erhard – *Das Schriftbild der Neuen Musik*, Nr. 4010, Editura Moeck, 1965

NATTIEZ, Jean-Jacques – *Istoria muzicologiei și semiologia istoriografiei muzicale*, Iași, Editura Artes, 2005

NICULESCU, Ștefan – *Reflecții despre muzică*, București, Editura Muzicală, 1980

SCHÖNBERG, Arnold – *Fundamentele compoziției muzicale*, Iași, Editura Institutului Național pentru Societatea și Cultura Română, 1998

*** *Dicționar de termeni muzicali*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 2008

*** *The Cambridge Companion to the Cello*, Cambridge, Cambridge University Press 2007

PARADIGMA RITMICĂ AMFIBRAHUL. SINTEZĂ SPAȚIO-TEMPORALĂ

Profesor dr. Mihaela Sanda Popescu

Liceul de Arte Constantin Brăiloiu, Târgu-Jiu

Suntem pe cale de-a asista la apariția unei noi paradigme științifice: paradigma ritmică?

Pascal Michon

Abstract: The idea of this work arose after reading the Lectures of Musical Aesthetics, in which the author professor Dr. Stefan Angi on the page 18th (vol. I) speaks about the anapest genetic formula from Barform (lied). I was fascinated by the idea of rhythmic synthesis whose semantic valence may designate a certain space-temporality. In 2011, Professor Pascal Michon's article appears : the title is a question that, the series of works of the Copenhagen Conference in front of Danish Society of Philosophy and French, will answer or not: Are we about to witness the emergence of a new scientific paradigms: rhythmic paradigm? A natural question follows: can the rhythm describe an epochal – time – as a temporal consequence? The fact is that the rhythmic paradigm rises above the alternation frame of the emphasized time to those unstressed, it abstracts duration and continuity, which means new ways of perception of time. A rhythmic analysis allows us to measure the fluid fragmented world, or the place of new changes that we have just entered, urging us to a chronosophy. In 1947, John Kirtland Wright (1891 to 1969) launches the geosophic concept that he considers a philosophical component in his study, *Terrae Incognitae: The Place of Imagination in Geography Annals of the Association of American Geographers*. Geosophy becomes the study of geographical knowledge as man's sense of space in which borders are just figurative. In the implosive space of Universal Exhibition, the old and the new confirms the same repeatability in which the difference is only due to the time – tempo. Palindromic formula of the amphibrach is found both in archaic fiddler doina, noted by the vanguardist Erik Satie and it is reproduced in his *Gnossiennes* and, a year later, the American John Philip Sousa, nicknamed King of the March, brings in the exhibition space, the most popular song of the blacks from Virginia 1870s, cake-walk with the same formula of the amphibrach. The exhibitioner Experiment – in 1889, reveals the pulsation of two beginnings of two world in the palindrome of the amphibrach: from a gnosis Knossos of the antiquity of old Europe and a transatlantic New World. In this abstract game, the amphibrach may indicate the reiterative sign from Knossos, to the New World, but also the magic subjective semiotic triangle in which the word – the signifier and the signified thing-is coming to closer to identification.

Keywords: amphibrach, rhythmic paradigm, geosophy, palindrome, memory.



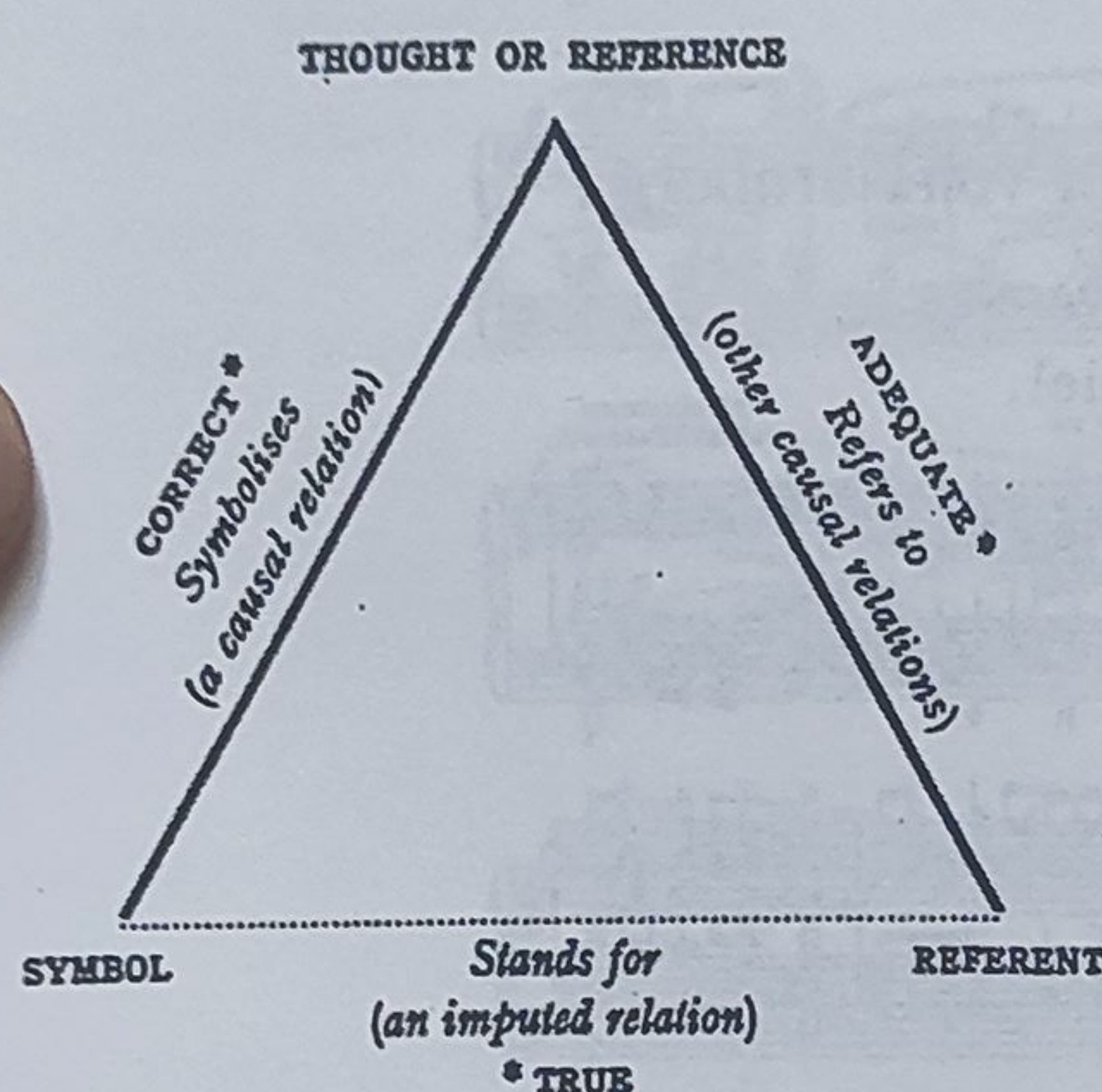
deea acestei lucrări a apărut în urma lecturii *Prelegerilor de Estetică Muzicală* în care autorul – prof. dr. Ștefan Angi – la pagina 18 (vol. I), vorbește despre *formula genetică* anapestică din *barform*. M-a fascinat ideea sintezei ritmice, a cărei valență semantică poate desemna o anume spațio-temporalitate.

Dacă forma are la bază un nucleu motivic, temporalitatea acestuia ar putea descrie un timp original?

La 6 decembrie 2011, apare articolul profesorului Pascal Michon²²³: titlul este o întrebare la care răspunde sau nu, suita de lucrări prezentate în Conferința de la Copenhaga, în fața Societății Daneze de Filosofie și Limbă Franceză: *Suntem pe cale de-a asista la apariția unei noi paradigme științifice: paradigma ritmică?*

Urmează o întrebare firească: *ritmul-consecință temporală poate descrie un timp-epocă?*

Cert este faptul că *paradigma ritmică* depășește cadrul alternanței timpilor accentuați cu cei neaccentuați, abstractizează durata și continuitatea, ceea ce înseamnă noi modalități de percepție asupra timpului. O analiză ritmică ne-ar putea permite să măsurăm lumea fluidă, fragmentată, sau locul unor noi schimbări în care tocmai am pătruns, îndemnându-ne la o *chronosofie*.



Consider că o anumită ritmică transpare în triunghiul semiotic: între *cuvânt* (simbol), *lucru* (referent) și *gândire* (referință) apare un *joc*; păstrând același perimetru, gradul de apropiere sau de depărtare între cele trei elemente, ar putea descrie un anapest, dactil și amfibrah. În lucrarea *Scriere și oralitate în cultura antică*²²⁴, Andrei Cornea folosește *triunghiul semiotic obiectiv* al lui Richards și Ogden (*The Meaning of Meaning/Semnificația Semnificației*, 1923), un *echilateral* – echilibrat între *cuvânt* (simbol),

lucru (referent) și *gândire* (referință). Orice modificare a dimensiunii laturilor îl transformă în *triunghiul semiotic subiectiv*. Ca mod de raportare pentru *triunghiul semiotic subiectiv*, anapestul, dactilul și amfibrahul dețin subiectivitatea dată de modificarea raportului între cele trei componente, cu implicații în diversificarea ritmică: **REFERENCE** – înseamnă acumulări spirituale, amintiri, experiențe, context; **REFERENT** – obiectele percepute și care creează impresii stocate în zona de gândire; **SYMBOL** – cuvânt – noțiune – concept la care apelează referentul în urma proceselor mentale de referință²²⁵. *Echilateralul* lui Richards și Ogden este o semioză a metaforei literare;

²²³ Filosof și istoric francez, născut în 1959, consacrat în studii ritmice, doctor în istorie, abilitat în cercetări filosofice (animatorul site-ului RHUTHMOS).

²²⁴ Andrei Cornea, *Scriere și oralitate în cultura antică*, București, Editura Humanitas, 2006, pp. 104-131.

²²⁵ Cf. Ogden & Richards, *The Meaning of Meaning/Semnificația Semnificației*, 1923, pp. 9-12.

semioza însăși capătă valențe algebrice, SYMBOLUL devenind *variabila matematică ce define locul numărului*. REFERENT și SYMBOL corespund SEMNIFICATULUI și SEMNIFICANTULUI.

Transformând *obiectivitatea* echilateralului, în *subiectivitatea formulei genetice* a anapestului din *barform* obținem: *variabila ABGESANG* devine dezvăluirea narativă a SYMBOLULUI, ca în legendele medievale; descoperind corespondențe în basmul românesc, acel *A fost odată ca niciodată / că de n-ar fi nu s-ar povesti* este un STOLLEN-STOLLEN, o apropiere și o descendență dintr-un ireal justificativ; STOLLEN-STOLLEN este apropierea până la identificare a formulei de început între REFERENT-SEMNIFICAT și REFERENCE-GÂNDIRE.

Exemplul wagnerian din *Meistersinger von Nürnberg*²²⁶ rămâne deosebit de sugestiv: STOLLEN (prezentarea temei-întrebare, m. 1-13), STOLLEN (reluarea tematică diversificată armonic, m. 14-27), ABGESANG (răspuns sau narațiunea propriu-zisă, de la măsura 27-concluzie).

Ex. 1 (m. 1-38)

Die Meistersinger von Nürnberg

von
RICHARD WAGNER.

Vorspiel.

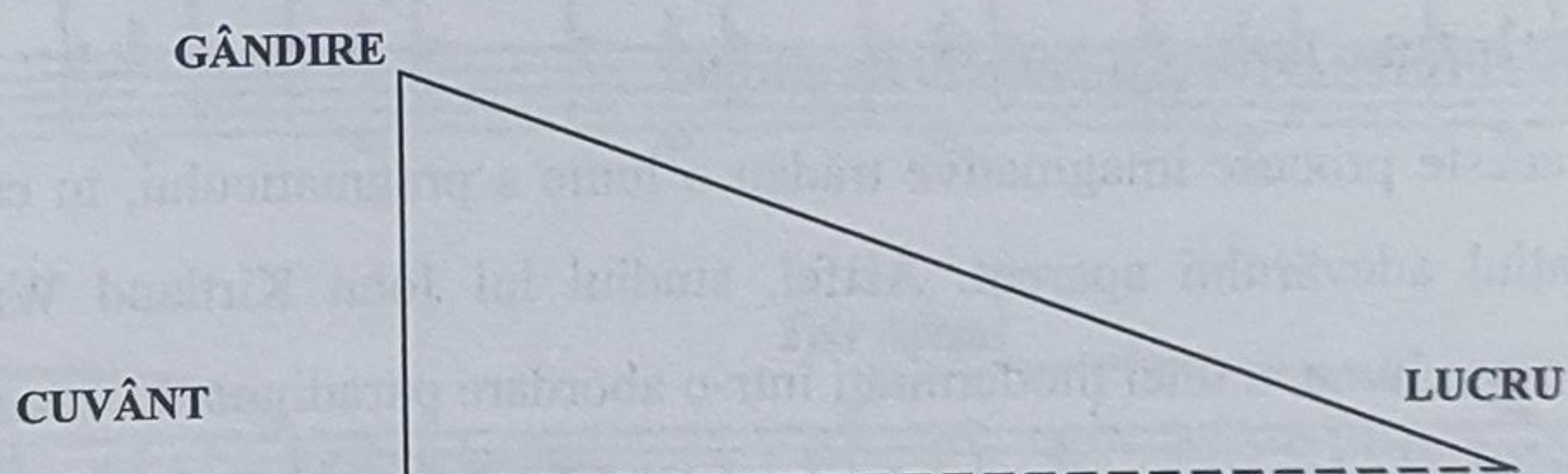
PIANO. *Sehr mässig bewegt.* *f sehr kräftig und gehalten.* *Klavierauszug von Karl Klindworth.*

87287 4

Copyright, 1903, by B. Schott's Söhne, Mainz
Copyright assigned, 1904, to G. Schirmer, Inc.
Copyright renewal assigned, 1932, to G. Schirmer, Inc. Printed in the U.S.A.

²²⁶ [http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/bhr7019/large/\(accesat 17. 01. 2016\).](http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/bhr7019/large/(accesat 17. 01. 2016).)

27037



Aceeași subiectivitate a triunghiului semiotic apare descrisă²²⁷ în aceeași lucrare de Andrei Cornea. Aproximarea CUVÂNT-GÂNDIRE înseamnă *logos* – „discursul, secvența sonoră articulată”, o îndepărtare de LUCRU. „Se naște astfel, ceea ce noi putem numi capacitatea *utopică* a spiritului

²²⁷ Andrei Cornea, *Scriere și oralitate în cultura antică*, București, Editura Humanitas, 2006, p. 111.

grec, credința că *logosul*, oricât de imaterial ar fi (sau poate tocmai din cauza aceasta) are, în mai mare măsură, parte de ființă decât lucrurile obiective”²²⁸. Dar tocmai această ființare a irealului este însăși esența basmului.

... dar amfibrahul?

Modernitatea interferenței secolelor XIX-XX descoperea exoticul și, odată cu el, un timp invocat de o nouă spațialitate, o nouă (re-)teritorializare în cuprinsul *Expozițiilor Universale*; însăși denumirea lor este o iluzie, în care *universalul* definea, paradoxal, o spațio-temporalitate centripetă, implozivă. Încă de la prima Expoziție Universală (o idee a Marii Britanii, din 1851), prințul Albert, declara: *Resursele din cele patru colțuri ale lumii sunt la dispoziția noastră*²²⁹ [...]; iar argumentul care dădea greutate discursului avea ca puncte de referință *tranziția extraordinară care conduce la finalul glorios spre care tinde întreaga istorie: desăvârșirea unității umane*²³⁰. Și totuși, aceste expoziții constituie prilejul unei meditații *geosofice*. În 1947, John Kirtland Wright²³¹ (1891-1969) lansează conceptul *geosofic* pe care-l consideră o componentă filosofică, în studiul său, *Terrae Incognitae: The Place of Imagination in Geography Annals of the Association of American Geographers*²³². *Geosofia* devine studiul cunoașterii geografice ca simț al omului în spațiul în care hotarele sunt doar figurative. „Cunoașterea trebuie să aibă acea viziune, ca stare a minții și a inimii, care nu se limitează doar, să-nghită dovezi, ci să schimbe aceste probe în imaginea vie a unei țări...”²³³ [trad.n.]. Autorul consideră important procesul imaginativ, pe care îl distinge sub trei aspecte: procesul imaginativ de promovare, estetic și intuitiv:

- procesul imaginativ de promovare, controlat de dorința de a promova sau a apăra un interes personal sau poate o cauză, alta decât cea de a căuta adevărul obiectiv;

- procesul imaginativ estetic văzut ca sub-specie a celui de promovare, un fel de cântec al sirenelor al cărui farmec poate să aprindă imaginația și de care Ulise scapă, doar legat de catarg;

- procesul imaginativ intuitiv – prin care s-a dobândit o mare parte din înțelepciunea lumii, de către filosofi, profeți, artiști și oameni de știință.

Toate aceste procese imaginative trădau o lume a pragmaticului, în care imaginația oferea exodul în spațiul adevărului aparent. Astfel, studiul lui John Kirtland Wright rămâne sinteza conceptuală despre lume, a unei modernități într-o abordare paradigmatică (a noului model creat) și

²²⁸ Andrei Cornea, *op. cit.*, p. 113.

²²⁹ Cf. http://fr.wikipedia.org/wiki/Exposition_universelle_de_1851 (accesat 17. 01. 2016).

²³⁰ *Idem.*

²³¹ Geograf american, conduce Societatea Americană de Geografie, remarcabil prin importante descoperiri în cartografie și în studiul istoriei gândirii geografice (*Geosofie*). http://en.wikipedia.org/wiki/John_Kirtland_Wright (accesat 17. 01. 2016).

²³² http://www.colorado.edu/geography/giw/wright-jk/1947_ti/body.html (accesat 17. 01. 2016).

²³³ John K. Wright, *Terrae Incognitae: The Place of Imagination in Geography Annals of the Association of American Geographers*, 1949; <http://www.colorado.edu/geography/giw/wright-jk/1947ti/body.html> (accesat 17. 01. 2016).

sintagmatică (a devenirii permanente); *geosofia* lui John Kirtland Wright oferă tentația unui experiment în spațiul *hotarelor figurative*.

Expoziția universală din 1889 (6 mai-31 octombrie) avea două obiective: centenarul Revoluției Franceze și lansarea Turnului Eiffel. Era un nou prilej pentru o nouă cunoaștere, iar aceasta „trebuie să aibă acea viziune, ca stare a minții și a inimii, care nu se limitează doar, să-nghită dovezi, ci să schimbe aceste probe în imaginea vie a unei țări...”²³⁴ [trad.n.].

La această Expoziție au fost invitați și lăutarii români, Ionică Dinu și Angheluș Dinicu, tatăl și bunicul lui Grigoraș Dinicu. În *Revue de l'Exposition Universelle*, Paris 1889, la pagina 30, este consemnată prezența lăutarilor români, în care întâlnim și o descriere a cântecului românesc: „Apoi, odată cu clasa C, Naiul românesc, fluierul lui Pan (în sfârșit, unul cu adevărat străvechi/primitiv). Prima Medalie, d-ului Dinicu; a doua Medalie, d-lui Cratchunesio. Un cântec singur, lent și dulce, fără tristețe, mai degrabă visător, acompaniat de două viori și o cobză, un fel de luth (tot primitivă, foarte bine); cântecul se însuflețește, mișcarea se accentuează; iată arii de dans, cu înflorituri și arabescuri, învâlmășeli de note perlate, jerbe căzătoare. E foarte plăcut și ciudat”²³⁵, [trad.n.].

Ex. 2

The image displays three staves of musical notation for a Romanian folk song. The first staff is marked 'Lent' and the second 'Trio luisant'. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings (p, f). The third staff continues the melody with similar notation.

²³⁴ John Wright, *op. cit.*

²³⁵ <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/weltausstellung1889a/0159> (accesat 17. 01. 2016).



Prezenți erau și cei doi prieteni, Claude Debussy – atent la gamelanul javanez și avangardistul *clasic*, Érik Satie – atras de *laoutars roumains*. Inspirat de sonoritățile românești, Satie va compune, un an mai târziu, *Gnossiennele* pe care Editura Rouard, Lerolle & Cie le va grupa, în 1913, sub titlul *Trois Gnossiennes*. Denumirea este dată sub impresia noilor descoperiri arheologice ale Cnossos-ului, din 1878, dar și ca semn al cunoașterii – *gnoseo* – a unei lumi exotice. În spațiul balcanic se adunaseră civilizații din Răsărit, Apus, Miazăzi și Miazănoapte, iar prezentul pulsa printre ruinele și legendele trecutului. Editorul păstrase obiceiul satist al numărului 3 din *Trois Gymnopédies* (1888 – ciclu inspirat de aceleași locuri antice); în geometria plană, 3 înseamnă minimum de puncte care determină un plan, de această dată, un spațiu în care se invocă un timp al trecutului. Așa cum frontierele deveneau figurative în arealul expozițional, tot astfel, figurativă era și delimitarea celor trei ipostaze temporale, trecut, prezent și viitor. Exotismul invocă un timp al trecutului:

Dar ce este timpul trecut?

În secolul al IV-lea d. Hr, Sfântul Augustin, în *Confesiunile* sale scria: „evident este faptul că nici viitorul, nici trecutul nu există, și în mod impropriu se spune: «există trei timpuri – trecutul, prezentul și viitorul»; ci, probabil, la propriu vorbind, ar trebui să se spună: «există trei timpuri – prezentul din cele trecute, prezentul din cele prezente și prezentul din cele viitoare». Căci aceste trei există doar în suflet, iar într-un alt loc, eu, unul, nu le văd a exista. Prezentul din cele trecute se află în memorie; prezentul din cele prezente, în privirea atentă (adică intuiția și viziunea spirituală); și prezentul din cele viitoare, în așteptare”²³⁶.

²³⁶ Cf. *Confesiuni*, București, Editura Humanitas, 2005, p. 386, vezi și <http://www.artefake.com/SAINT-AUGUSTIN-Qu-est-ce-donc-que.html> (accesat 17. 01. 2016).

Gnossienne este o invenție satistă, o translație între gen și formă, cu o componentă bistrofică A – Av, ca într-o eternă întoarcere. *Gnosienele* lui Satie devin, astfel, imaginea sonoră a unor noi descrieri spațio-temporale, *prezentul din cele trecute*. Cea mai sugestivă rămâne *Ière Gnossienne*. Timpul arhaic invocat de spațialitatea tridimensională este redat ritmic de un *amfibrah*, într-un tempo lent, ca o evocarea ritualică.

În 1900, la o nouă Expoziție Universală, sosea din America, John Philip Sousa (1854-1932), compozitor american cunoscut mai ales, pentru marșurile sale, fiind supranumit *Regele Marșului*. John Philip Sousa aducea în Europa cel mai popular cântec al negrilor din Virginia anilor 1870, *cake-walk*-ul; acesta a apărut ca un fel de pantomimă, o imitație comică a stăpânilor în timpul balului. Câțiva coloniști, mai concilianți, asistând și ei la aceste întruniri, recompensau dansatorii cu prăjituri; de aici și numele de *marșul prăjiturii*, sau *cake-walk*.



Formula ritmică era același amfibrah, dar...

Impactul Lumii Noi asupra modernității franceze este evident. În 1903, Georges Méliès realizează filmul *Le Cake-walk infernal*, dansat în infern. Între anii 1909-1913, Claude Debussy compune *Preludiile pentru pian*; în al doilea volum găsim preludiul *Général Lavine – excentrique*, cu indicația compozitorului: *dans le style et le mouvement d'un cake-walk*.

Ex. 3 Claude Debussy, *Le petit nègre* (m. 1-11)



Semn distinctiv: excentrismul asociat cu stilul și mișcarea dansului american; *Le petit nègre*, creație pentru pian, din 1909, în formula amfibrahului, Debussy codifică povestea acestui personaj din coloniile franceze.

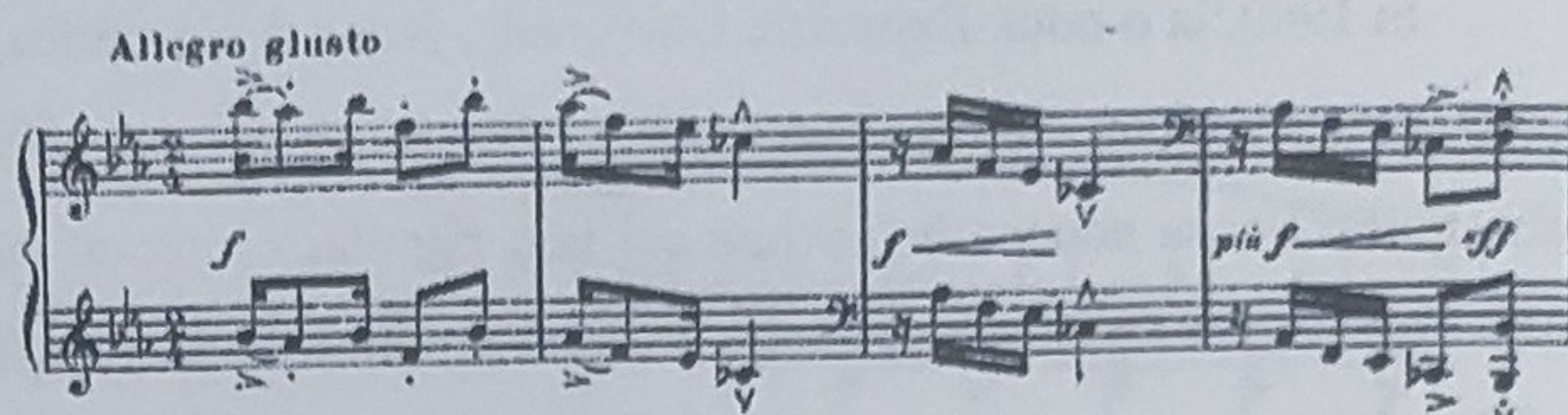
Micul negru este păpușa Golliwog creată de Florence Kate Upton (1873-1922), caricaturistă americană de origine engleză. În iunie 1889, Florence și familia sa trec printr-un mare impas financiar; la numai 16 ani, Florence se angajează ca ilustrator de cărți pentru copii. Succesul e rapid. Deja consacrată, Florence călătorește în Anglia în 1893, iar în 1895, de Crăciun, păpușa

descoperită în podul mătușii sale devine celebra Golliwog din vânzarea căreia, mai târziu, Florence va sprijini cheltuielile englezilor, în primul război mondial.

Ex. 4 Claude Debussy, *Golliwogg's cake walk* (m. 1-4)



VI.. Golliwogg's cake walk



În *American Heritage Dictionary of the English Language*²³⁷, din 2011, Golliwog este prezentată astfel: „păpușă la modă, caricatura grotescă a unui bărbat negru”. Golliwog este o mică dovadă că în controversatul secol XX, idealul se afirmă prin dezmințire și sublimul prin grotesc. La începutul secolului XX, prezența păpușii negre (*pe înțelesul copiilor*) e ca preludiere a postmodernismului pe care îl va teoretiza Jean-François Lyotard (1924-1998) către sfârșitul secolului, în lucrarea sa *Le postmoderne expliqué aux enfants*²³⁸ Lyotard face următoarea afirmație: „monstrul filosofiei e copilăria”²³⁹. „A filosofa înseamnă a reîncepe cu copilăria spiritului, un monstru care nu-și termină niciodată începutul”²⁴⁰. Golliwog, păpușă/mască/metaforă/simbol este însăși postmodernismul cu sensul prefixului răsturnat; copilăria ca *monstru al filosofiei* este seducția contra unei înțelepciuni care încă nu există, se vorbește limba stricată lipsită de metodă, strategie și stil și se gândește după moda zilei (*modo hodiernus*): viteză, plăcere, competiție, narcisism, succes...

Un Faust modernist, un nou ucenic vrăjitor?

Oare Golliwog știe că nu știe nimic?

Amfibrahul Lumii Noi apare într-un *tempo* ajustat de noua epocă în care noul zeu este un *ready mad* – gata făcut, mască tragi-comică, reinventând spațiul și timpul devenirii umane, ca într-o joacă. Dacă formula ritmică a amfibrahului e comună, timpul care separă cele două lumi constă în diferența de *tempo*. De la Cnossos la New World, *timpul* – *tempo* a rămas un element identitar al

²³⁷ Dr. David Pilgrim, Professor of Sociology Ferris State University, *The Golliwog Caricature*, JIM CROW MUSEUM, 2012, <http://www.ferris.edu/jimcrow/golliwog/> (accesat 02. 02. 2016).

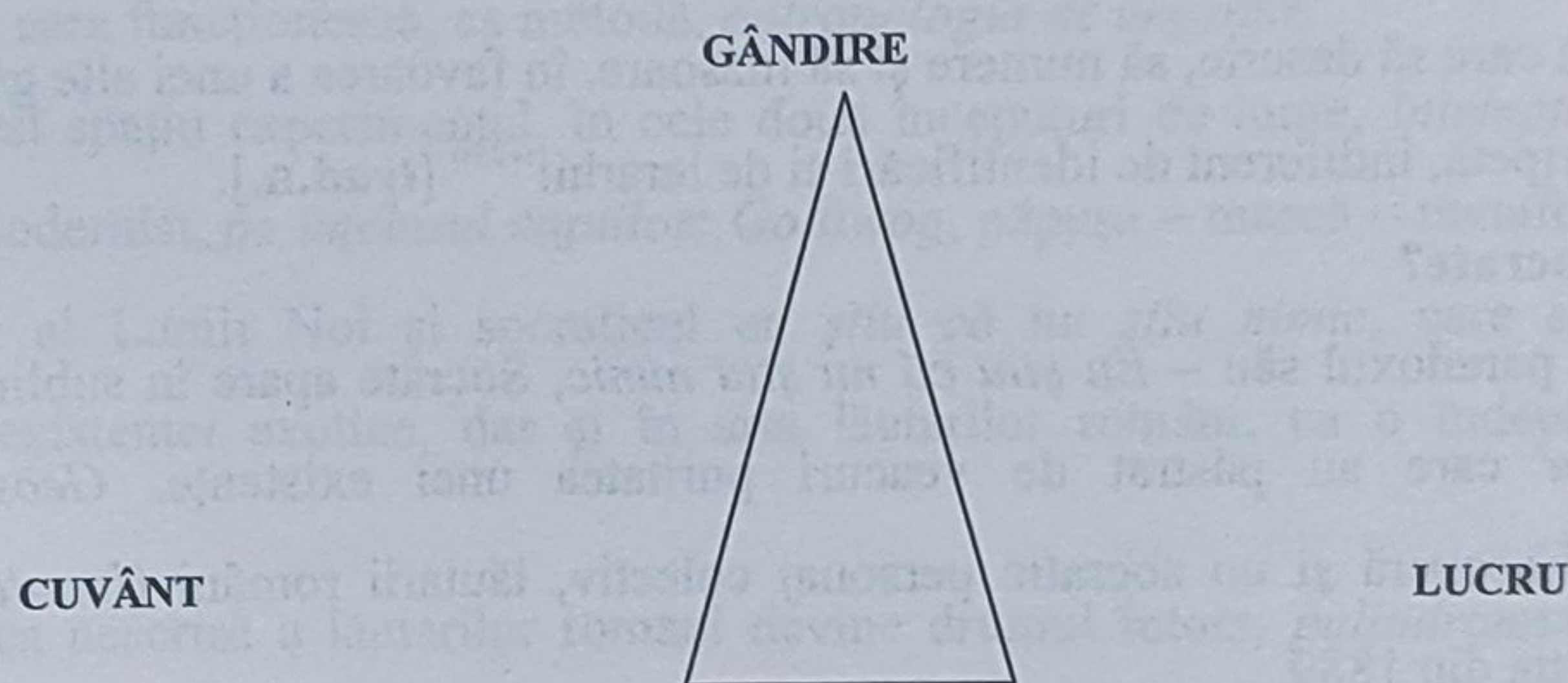
²³⁸ Cf. *Correspondance* 1982-1985, Paris, Galilée, 1988.

²³⁹ *Le monstre des philosophes, c'est l'enfance*, <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0807200317.html/> (accesat 02. 02. 2016).

²⁴⁰ *Idem.* (Philosopher, c'est renouer avec l'enfance de l'esprit: un monstre qui n'en finit pas de commencer - mais jamais par le commencement, toujours par le milieu).

unei spațialități desemnate, convențional, prin *zone* stilistice (curente artistice). Amfibrahul Lumii Noi este o reiterate, un drum – dromos (δρόμος; „drum, direcție”) înapoi – palin (πάλιν; *înapoi*)²⁴¹, prin însăși palindromia sa; „acesta urmează schema **A-B-A**, în care **B** este valoarea centrală comună, devenind astfel recurent prin el însuși”²⁴². Formula amfibrahului poate constitui geneza formei tripartite **A-B-A**, unde **A** poate fi repriza sau refrenul, într-un nou *retour du même*. Trisilabicul amfibrah are similitudini cu triunghiul semiotic în care SEMNIFICATUL și SEMNIFICANTUL sunt *scurte*, iar GÂNDIREA – REFERINȚĂ se *înalță*, nu ca o îndepărtare, ci pe cât de înaltă, pe atât de încorporată în CUVINTE-LUCRURI.

Avem de-a face cu un *triunghi semiotic subiectiv* pe care Andrei Cornea îl numește „al civilizațiilor orientale”. Apropierea dintre cuvânt (simbol) și lucru (referent) este o *abatere semnificativă*, „că nu se intră în civilizație pe poarta deschisă de normalitate”²⁴³. Între cuvânt și lucru există o legătură magică, cuvântul poate produce mutații ontologice, iar numele dat înseamnă naștere și viață. „Atunci când, după mitologia sumero-akkadiană, demonul-pasăre Zu fură divinele tăblițe ale destinului, aflate în posesia marelui zeu Enlil, suspendate sunt orânduilele, tăcerea s-a instalat, muțenia a luat loc...”²⁴⁴.



Transferul accentului de pe timpul tare pe timpul slab, din sincopa amfibrahului (în **B**-ul recurent prin el însuși) ar putea avea o corespondență în transferul dintre cuvânt și lucru cu ale lor mutații ontologice, din triunghiul semiotic subiectiv? Ce poate însemna acest transfer între cuvânt și lucru, decât o pledoarie pentru oralitatea „ținerii de minte cea de dinlăuntru”, o redescoperire și o întoarcere de palindrom către esența umană?

Dar nu finalitatea, ci căutarea în sine e importantă, acea căutare fără timp și spațiu, care ne poate face contemporanii lui Socrate. A nu se înțelege că renunțarea la scris e importantă;

²⁴¹ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Palindrome> (accesat 02. 02. 2016).

²⁴² Victor Giuleanu, *Tratat de Teoria Muzicii*, București, Editura Muzicală, 1986, p. 680.

²⁴³ *Ibidem*, p. 75.

²⁴⁴ Andrei Cornea, *Scritere și oralitate în cultura antică*, București, Editura Humanitas, 2006, p. 107.

importantă este descoperirea acelor întâmplări, locuri și oameni în care apropierea dintre CUVÂNT și LUCRU (SEMNICAT-SEMNICANT) poate fi o reconstituire a naturii umane.

În *Phaidros* de Platon, Socrate spune povestea scrisului care este, de fapt, povestea semnului și a semnificației: zeul Theuth îi arată regelui egiptean, Thamus, artele inventate de el, menite să aducă bunăstarea egiptenilor; ajungând la litere, Theuth le prezintă ca pe o modalitate de a-i face pe egipteni mai înțelepți, mai cu ținare de minte. La vederea acestora, Thamus zice: „Tu, acum ca părinte al literelor, și de dragul lor, le-ai pus în seamă tocmai contrariul a ceea ce pot face ele. Căci scrisul va aduce cu sine uitarea în sufletele celor care-l vor deprinde, lenevindu-i ținerea de minte; punându-și credința în scris, oamenii își vor aminti din afară, cu ajutorul unor icoane străine, și nu dinlăuntru, prin caznă proprie. Cât despre înțelepciune, învățăceilor tăi tu nu le dai decât una părelnică, și nicidecum pe cea adevărată. După ce cu ajutorul tău vor fi aflat o grămadă de prin cărți, dar fără să fi primit adevărata învățătură, ei vor socoti că sunt înțelepți nevoie mare, când de fapt cei mai mulți n-au nici măcar un gând care să fie al lor. Unde mai pui că sunt și greu de suportat, ca unii ce se cred înțelepți fără să fie”²⁴⁵.

În arealul expozițional, luat ca spațiu experimental *chrono-* și *geo- sofic*, descoperim o *Eutopie*: „Astfel, următoarea răsturnare a lumii tinde să devină negarea oricărei posibilități de gândire geografică care să descrie, să numere și să măsoare, în favoarea a unei alte geografii gândită într-o unitate centripetă, indiferent de identificări și de ierarhii”²⁴⁶ [trad.n.].

Unde e Socrate?

Ascuns în paradoxul său – *Eu știu că nu știu nimic*, Socrate apare în sublima ignoranță a simplității etniilor care au păstrat de veacuri puritatea unei existențe. *Geosofia* arealului expozițional ne descoperă și un socratic personaj colectiv, lăutarii români (*laoutars roumains*), prezenți la Expoziția din 1889.

... și ei știu că nu știu nimic... dar cum?

Succesul lor, la *Cabaret Roumain* din Montmartre, a însemnat, în primul rând, acea muzică fără reguli, făcută parcă să îngrozească spiritele conservatoare; într-un articol al vremii, semnat de Octave Mans, despre fenomenul lăutăresc, autorul afirmă: „Cu o îndrăzneală criminală, adună cvarte mărite, puțin le pasă de rezolvările acordurilor pe care le lasă să curgă în septime, ca pe un veșmânt cu falduri lungi, minunat de incorecte. Arcușurile par cravașe care biciuiesc pedagogii, profesorii de fugi, că fiecare lovitură stârnește strigăte”²⁴⁷. [...] Sunt atât de muzicieni încât nu știu ce

²⁴⁵ Platon, *Phaidros* sau *Despre frumos*, București, Editura Humanitas, 2006, p. 138.

https://fr.wikisource.org/wiki/Ph%C3%A8dre_%28Platon,_trad._Meunier%29 (accesat 02.02.2016).

²⁴⁶ Jean-Louis Fournel, *Quand un Italien pensait le monde: géosophie, géoprophétie et géopolitique chez Tommaso Campanella*, pp. 145-162, <http://laboratoireitalien.revues.org/72> (accesat 02.02.2016).

²⁴⁷ Alain Antonietto, *Histoire de la musique tsigane instrumentale d'Europe centrale*, <http://www.etudestsiganes.asso.fr/tablesrevue/PDFs/vol%203%20musiques.pdf> (accesat 02.02.2016).

înseamnă o repetiție! Nu știu nici să citească o partitură. Cântă din instinct. Vă imaginați desigur că și-au învățat piesele la perfecție? Nu: urmăresc vioara solo care cântă melodia, urmăresc țambalul care brodează arabescuri. Găsesc modalitatea de a cânta într-un ansamblu concertant care e de fapt, deconcertant (tulburător)²⁴⁸ [trad.n.]. Acest socratic *Eu știu că nu știu nimic* redescoperit în arta lăutărească este îndepărtarea de semnul convențional și căutarea gândului care să fie al lor.

În loc de concluzii

- *Experimentul* expozițional – 1889, descoperă în *palindromul amfibrahului* pulsația a două începuturi de lume: dintr-un *Cnossos* – *gnoseo* al antichității din *bătrâna* Europă și un *New World* transatlantic;

- În acest joc abstract, *amfibrahul* poate fi semnul reiterant de la *Cnossos* la *New World*, dar și magia *triunghiului semiotic subiectiv* în care *cuvântul-semnificantul* și *lucrul-semnificatul* se apropie până la identificare;

- În spațiul imploziv al Expozițiilor Universale, vechiul și noul confirmă aceeași repetabilitate, în care diferența e dată doar de *timpul-tempo*;

- *Expozițiile Universale* pot îndeplini condiția de *falanster*, de spațiu geo- și chrono- sofic, experimental în care funcționează, ca metodă, *antropologia de urgență*;

- În acest spațiu experimental, în cele două începuturi de lume, *înțeleptul* rămâne același *ignorant* postmodernist, *pe înțelesul copiilor*: *Golliwog*, păpușa – mască – metaforă – simbol, noul ucenic vrăjitor al Lumii Noi și socraticul *eu știu că nu știu nimic*, care se redescoperă în primitivismul existenței exotice, dar și în arta lăutarilor români, ca o îndepărtare de semnul convențional;

- Muzica nescrisă a lăutarilor români devine drumul întors, *palindromul* către *ținerea de mintea cea dinlăuntru*, afirmând *amfibrahul* ca semnul existenței între *prezentul din cele trecute...* și *prezentul din cele viitoare*.

BIBLIOGRAFIE

BURLACU, Mihai – *Elemente de Antropologie și Filosofie a culturii*, Brașov, Editura Universității Transilvania, 2013

CORNEA, Andrei – *Scriere și oralitate în cultura antică*, București, Editura Humanitas, 2006

GIULEANU, Victor – *Tratat de Teoria Muzicii*, București, Editura Muzicală, 1986

²⁴⁸ Alain Antonietto, *op. cit.*

WEBOGRAFIE

<http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0807200317.html> (LYOTARD, Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants, Correspondance*, 1982-85; accesat 06. 02. 2016)

<http://www.etudestsiganes.asso.fr/tablesrevue/PDFs/vol%203%20musiques.pdf> (ANTONIETTO, Alain – *Histoire de la musique tsigane instrumentale d'Europe centrale*; accesat 02. 02. 2016)

http://pubman.mpdl.mpg.de/pubman/item/escidoc:403611/component/escidoc:403610/cotedivoire_delafosse1904_o.pdf (DELAFOSSÉ, Maurice – *Vocabulaires comparatifs de plus de 60 langues ou dialectes parlés à la Côte d'Ivoire et dans les régions limitrophes: avec des notes linguistiques et ethnologiques, une bibliographie et une carte*, Paris, Editura Ernest Leroux, 1904; accesat 02. 02. 2016)

<http://laboratoireitalien.revues.org/72> (FOURNEL, Jean-Louis – *Quand un Italien pensait le monde: géosophie, géoprophétie et géopolitique chez Tommaso Campanella*, accesat 02. 02. 2016)

ÎNVĂȚĂMÂNTUL MUZICAL DIN BUCOVINA ÎN PERIOADA INTERBELICĂ. EXPERIENȚA TRECUTULUI ȘI PRIVIRE ÎN VIITOR

Lector univ. dr. Gheorghe Postevka

Universitatea Națională Iurii Fedkovici, Cernăuți

Abstract: The paper summarizes the experience of music education in schools of Bukovina in the interwar period (1918-1940) in terms of its creative use of opportunities in the educational process of modern secondary school. The author analyzes the content of music education in primary and secondary schools in the region, including curriculum and content of music textbooks. He argues that music education took place at the appropriate methodological level using the achievements of European and national educators, music didactics. It is proposed to use some interesting achievements of teachers experience in Bukovina, for example, work with the choir, involving lessons the children learn in music schools and so on. In addition, the author believes that there are a lot of interesting and musical education approaches, such as talking to parents of students, participation in school holidays, student organizations. It is also an excerpt about music teachers and students in the cultural and educational life of the region, cities, villages, which can be used in the modern music school system and education.

Keywords: music education, elementary school, high school, Bukovina, interwar period, the socio-historical conditions, the evolution of musical education.



tatul, care tinde spre o dezvoltare stabilă în lumea vertiginoasă a secolului XXI, urmează să se preocupe de problemele învățământului și instruirii cetățenilor săi. Între sarcinile de bază ale activității instituțiilor de învățământ figurează crearea personalității educate estetic și cu studii aprofundate în domeniul artei, capabilă să înțeleagă și să perceapă, să dezvolte creator tot ceea ce este frumos în domeniul social-economic și al artei, să studieze cultura spirituală și comorile propriului popor. Învățământul și educația muzicală sunt factorii de bază ai dezvoltării spirituale a societății, de aceea deosebit de importante sunt crearea necesităților și sentimentelor estetice, erudiției în domeniul artei, stăpânirii cunoștințelor elementare în sfera artei.

În contextul actualelor procese din învățământ, capătă o importanță deosebită cercetarea particularităților regionale de formare a învățământului muzical drept fenomene ce poartă un caracter comparativ și interdependent. În legătură cu aceasta devine actuală studierea proceselor de dezvoltare a învățământului muzical în Bucovina în perioada interbelică (anii 1918-1940), care s-a format, în contextul circumstanțelor istorice, drept componentă organică a artei și învățământului ucrainean și european. O astfel de analiză va contribui la descoperirea unor atitudini practice

deosebit de utile pentru învățământul actual, care să fie orientate la perfecționarea modului de pregătire muzicală a noii generații.

Cultura muzical-estetică a unei țări într-o perioadă istorică concretă reflectă valorile concepției despre lume, moral-estetice ale societății. De aceea, conținutul și scopul învățământului muzical în instituțiile de învățământ în Bucovina, din perioada interbelică, sunt privite de noi ca o încercare, pe de o parte, de a păstra autenticitatea națională a popoarelor (ucraineni și români), iar pe de altă parte – de a-i antrena la maximum pe elevi, pentru a percepe bogăția de atunci a culturii muzicale europene. O influență esențială o au circumstanțele social-istorice în care se dezvoltă muzica, în special, activitatea bine determinată a societăților național-culturale și muzicale în direcția păstrării și proliferării valorilor culturale naționale ale popoarelor care conviețuiesc. Remarcăm activitatea de creație a oamenilor de artă, a pedagogilor, a intelectualității, a muzicienilor profesioniști și a unor amatori în ceea ce privește afirmarea statutului Bucovinei – ca nucleu al culturii europene, al învățământului și artei naționale. Se are în vedere viața cultural-artistică și concertistică bogată din Bucovina, dorința locuitorilor ei de a păstra statutul european al ținutului prin susținerea nivelului ridicat în viața cultural-artistică și prin activități de caritate.

Principiile metodice de instruire ale învățământului muzical din sistemul școlar al Bucovinei în perioada cercetată au fost formate în baza legislației românești din domeniul învățământului, bazându-se pe racordul a particularitățile regionale. Astfel, conținutul programelor de studii (din anii: 1918, 1924, 1929, 1936, 1938) pentru învățământul muzical s-a constituit cu luarea în considerație a accesului și a corespunderii cu realitățile existente. Cântul și muzica erau obiecte obligatorii în școlile primare și medii. În special, scopul studierii cântului în școala primară consta în obținerea deprinderilor cântului coral și vocal, dezvoltarea interesului față de muzica populară și religioasă veche²⁴⁹. Selectarea repertoriului de cântece, care era însușit de către copii, avea loc luând în considerație cultura muzicală din zona în care era situată școala. În gimnaziu, scopul și sarcinile învățământului muzical prevedeau obținerea unor cunoștințe argumentate de teorie și istorie a muzicii, creșterea interesului pentru muzică, dezvoltarea armonioasă și spirituală a elevilor, a gustului estetic (se accentua rolul disciplinelor muzicale, a cântului vocal și coral precum și cântul la instrumente muzicale) în formarea sentimentelor religioase și patriotice ale elevilor, a devenirii lor intelectuale și sociale ulterioare²⁵⁰.

În școlile primare din Bucovina – cântul, în calitate de obiect obligatoriu, era predat o oră pe săptămână, iar trăsăturile caracteristice conținutului instruirii muzicale erau: însușirea repertoriului de cântece din creațiile folclorului (românesc și ucrainean), a cântecelor pe versurile unor poeți

²⁴⁹ Cf. *Programa analitică a învățământului primar*, București, Editura Imprimeria Statului, 1925, p. 2.

²⁵⁰ Cf. *Programa analitică a muzicii pentru școlile de copii mici și primare clasele I – IV*, București, Editura Imprimeria centrală, 1937, p. 3.

cunoscuți, corespunzător cu vârsta elevilor și a creațiilor muzicale pentru copii. Cântul era considerat drept factor important al educației religioase, morale și patriotice²⁵¹.

În cadrul instituțiilor medii de învățământ superior din Bucovina, disciplina *Muzica* era obiect obligatoriu din clasa I până în clasa a VII-a (în clasa I și în clasa a II-a – câte două ore, iar în clasele următoare – câte o oră pe săptămână). O particularitate aparte era existența posibilității de mărire a orelor de predare până la două ore pe săptămână și introducerea (în orarul de studii) a lecțiilor de cânt coral și în ansamblu. Studiarea programelor de studii la disciplinele muzicale pentru școlile medii ne permit să afirmăm cu certitudine că în analele vremii se întrevește unitatea învățământului muzical, care este calificată drept trezire a interesului pentru muzică, studierea bazelor teoriei și istoriei, gramaticii muzicale și favorizarea dezvoltării spirituale, pregătirea către viața în societatea și altele²⁵². Materialul didactic cuprinde date din istoria și teoria muzicii, studierea termenilor muzicali și formarea deprinderilor de interpretare (cântul vocal și coral)²⁵³.

O atenție însemnată era acordată însușirii mijloacelor și deprinderilor tehnico-interpretative de către elevi, iar cunoștințele în domeniul bazelor învățământului muzical favorizau dezvoltarea gândirii muzicale, a capacităților de percepere a muzicii și înțelegere a particularităților ei metro-ritmice. Componenta practică de interpretare a învățământului muzical îmbina repertoriul obligatoriu (cântecele patriotice și religioase) cu cel regional, ceea ce a creat posibilități pentru *construirea* creativă a conținutului învățământului. Repertoriul regional includea cântece populare (în primul rând românești), pentru copii, tematice (despre natură, anotimpuri), selectarea lor depindea nemijlocit de profesorul de muzică. Creațiile din muzica clasică vest-europeană, cunoștințele despre viața și activitatea unor interpreți și compozitori renumiți ocupau un loc aparte în programele pentru elevii școlilor medii²⁵⁴. Principalele cărți pentru învățământ în Bucovina, în perioada analizată, erau cele de cânt și muzică, alcătuite de pedagogii bucovineni, Nicolae Vasiliu²⁵⁵ și Alexandru Voevidca, dar și a renumitului pedagog și muzicolog, Mihail Grigore Poslușnicu. Aceste manuale corespundeau principiilor instruirii muzicale, deosebindu-se printr-un nivel științific avansat. De asemenea, corespundeau tradițiilor, dezvoltării opiniei muzicale și pedagogice; purtau un conținut profund, aveau un *design* artistic original, scopurile propuse erau argumentate din punct de vedere metodic, iar volumul materialului de studii corespundea posibilităților de vârstă ale elevilor.

Cartea de cânt al lui Alexandru Voevidca – manual principal în școlile primare, prevedea complicarea treptată a cerințelor față de conținutul materialului didactic și formarea deprinderilor

²⁵¹ Cf. Programa analitică a muzicii pentru școlile de copii mici și primare clasele I – IV, *op. cit.*, p. 4.

²⁵² Programa analitică învățământului primar, București, Editura Imprimeria Statului, 1925, p. 9.

²⁵³ Programa analitică a muzicii pentru școlile de copii mici și primare clasele I – IV, București, Editura Imprimeria centrală, 1937, p. 5.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 6.

²⁵⁵ Vasiliu Nicolae Gh., *Carte de muzică pentru clasa I-a secundară*, Cernăuți, Tipografia Mitropoliei Silivestru, 1935.

muzicale la copii, precum și dezvoltarea lor²⁵⁶. Particularități ale manualelor de muzică ale lui Mihail Grigore Poslușnicu erau principiile succesiunii, accesibilitatea redării materialului, caracterul ilustrativ. Materialele din aceste cărți erau orientate la aplicarea metodei explicativ-ilustrative de predare²⁵⁷. Pedagogul acorda atenția necesară dezvoltării culturii muzical-estetice și a calităților pe care le dobândesc elevii. Autorul consideră drept mod principal de realizare a acestui scop familiarizarea cu valorile folclorice și realizările artei muzicale clasice mondiale. Acestea contribuie la dezvoltarea sentimentului de frumos, la formarea capacității de a prețui și înțelege operele de artă, prin realizarea activităților de creație. Manualele lui Mihail Grigore Poslușnicu au reflectat starea de atunci a metodicii învățământului muzical din Europa, au devenit o încercare de a crea propriul sistem metodic, care să se bazeze pe principiile practice de studiere a muzicii, pe cele mai bune modele ale artei muzicale europene și realizările originale ale folclorului românesc.

Încercările de oglindire obiectivă și analiză a experienței învățământului muzical din Bucovina în perioada interbelică (anii 1918-1940) fac posibilă separarea unor idei pozitive, concentrate în experiența acumulată prin activitatea instituțiilor de învățământ. După părerea noastră, cântul coral – cultivat în instituțiile de învățământ din ținut în perioada cercetată, în calitate de formă de bază a instruirii muzicale – a fost o adevărată școală de educație muzical-estetică a copiilor și tinerilor, luând în calcul muzicalitatea și dragostea pentru cântec, caracteristice ucrainenilor. Cântul coral trebuie să ocupe un loc de frunte în procesul de instruire și educație a instituțiilor de învățământ actuale, iar profesorii de muzică trebuie să-și activeze munca pe făgașul dezvoltării activității vocal-corale a elevilor.

Demne pentru analiză și preluare creativă sunt descoperirile metodice în domeniul organizării activității muzical-educative. Această activitate nu ar trebui să se concentreze numai în interiorul instituțiilor de învățământ, ci să fie popularizată pe calea antrenării colectivelor corale școlare și a unor interpreți aparte prin evoluarea pe scenele teatrelor, filarmonicii, căminelor culturale din satele din ținut în timpul spectacolelor – producții anuale prezentate de către instituțiile de învățământ. Afară de aceasta, activitatea școlilor muzicale în corelație cu tradiționalele concursuri și festivaluri muzicale, evoluțiile elevilor din școlile de cultură generală pe cele mai renumite scene din oraș și regiune sunt menite să mențină interesul pentru arta muzicală, să-i îndemne pe părinți la instruirea muzicală a copiilor în domeniul vocal și al muzicii instrumentale.

Merită atenție interacțiunea și conlucrarea instituțiilor de învățământ și societăților culturale, publice și artistice, care erau caracteristice. În prezent, ele lucrează, mai ales, pentru auditoriul artistic matur, iar elevii și tineretul sunt potențiali membri ai unor asemenea societăți în viitor.

²⁵⁶ Alexandru Voevidca, *Manual metodic pentru predarea cântului în școalele primare*. (Alcătuit după principiile cele mai noi ale pedagogiei muzicale), Ediția I, București, Editura Cartea românească, 1924.

²⁵⁷ Vezi bibliografia.

Profesorii de muzică din școlile medii de cultură generală urmează să fie antrenați la activitatea asociațiilor cultural-artistice de specialitate. O componentă a experienței acumulate de profesorii bucovineni în perioada interbelică este considerată și antrenarea în procesul de instruire a copiilor, care posedau instrumentele muzicale (la lecțiile de cânt și muzică ei îi acompaniau pe profesori, demonstrau modelele instrumentale și vocale ale creațiilor însușite); pregătirea și desfășurarea unor adunări-bilanț săptămânale pentru părinți despre succesele elevilor, o componentă obligatorie privind evoluțiile corurilor, soliștilor vocali și instrumentiști, susținerea activității asociațiilor școlare de amatori de orientare artistică.

Așadar, analiza conținutului învățământului muzical, asigurarea instructiv-metodică în instituțiile de învățământ din Bucovina în perioada interbelică (anii 1918-1940) au demonstrat că pedagogii bucovineni au acumulat o vastă experiență. Definitivarea creativă și aplicarea va contribui la activizarea procesului de dezvoltare a nivelului de studii muzicale a elevilor, la completarea activității muzical-instructive (a educației estetice) cu noi forme și metode.

BIBLIOGRAFIE

POSLUȘNICU, Mihail Grigore – *Crestomația muzicală pentru Clasa II*, București, Editura Cartea Românească, 1922

POSLUȘNICU, Mihail Gr. – *Crestomația muzicală pentru elevii clasei a VII-a școalelor secundare de ambe sexe*, București, Cartea românească

POSLUȘNICU, Mihail Gr. – *Istoria muzicei contimporane și moderne la români (muzica bisericească, muzica cultă și poporană pentru clasa VII-a secundară de ambele sexe)*, București, Editura Cartea românească, 1935

POSLUȘNICU, Mihail Gr. – *Istoria muzicei la români*, București, Editura Cartea românească, 1928

POSLUȘNICU, Mihail Gr. – *Tratat muzical teoretico-practic. Crestomație muzicală și o anexă de îndrumare la dicteul muzical oral și scris pentru clasa III-a secundară de ambele sexe*, București, Editura Cartea românească, 1935

VASILIU, Nicolae Gh. – *Carte de muzică pentru clasa I-a secundară*, Cernăuți, Tipografia Mitropolitul Silivestru, 1935

VOEVIDCA, Alexandru – *Manual metodic pentru predarea cântului în școalele primare*, Ediția I, București, Editura Cartea românească, 1924

*** *Programa analitică a învățământului primar*, București, Editura Imprimeria Statului, 1925.

*** *Programa analitică a muzicii pentru școlile de copii mici și primare clasele I – IV*, București, Editura Imprimeria Centrală, 1937

CONSIDERAȚII PRIVIND OPTIMIZAREA COMUNICĂRII DIDACTICE ÎN CADRUL DISCIPLINEI ARTA VOCALĂ

Profesor Daniel - Renato Ridiche

Colegiul Național de Artă Octav Băncilă, Iași

*Il segreto del canto risiede tra la vibrazione della voce di chi canta
e il battito del cuore di chi ascolta*²⁵⁸.

Khalil Gibran

Abstract: It's difficult to say which would be the secret of art of singing but it's certainly a close relationship between specific elements of the art of singing and speech. The real master of canto is the one who besides erudition possess intuition, that spirit of intuition through which teaching often appears to be a quasi-improvisation but in the sense of continuing creation. Could teach that person who possess natural gift but developed to transmit all this knowledge, with precise words, clear, so that the student does not do everything just by imitation, but have *consciousness* of provision of voice. Teaching not only means to guide but to correct, often, the most unexpected and tough defects which can pass from the functional plan in physiological. The duty of educating future artist is one of the thorniest problems for teacher today because the question is not only the sound education but also education in interpretation, but, unfortunately, honest and worthy to solve human problems of students who have deep roots, with remote origins unknown to manifest. Teaching the art of singing, I believe, should be inserted in the dynamics of life because everything that surrounds us can be used to deepen the vocal art.

Keywords: art of singing, teaching, vocal art, canto, student, interpretation.

*B*énigne de Bacilly afirma că vocea frumoasă este agreabilă urechii pentru claritatea și dulceața ei [...] *à la longue* însă o voce frumoasă poate plictisi. Vocea bună deși nu are dulceață [...] cucerește prin vigoarea și fermitatea ei și prin posibilitatea de a reda *l'ame du chant*²⁵⁹. Ceea ce constituie adevărata frumusețe, valoare sau adevărata rațiune de a fi a artei canto-ului este uniunea, fuziunea dintre sunet și idee²⁶⁰. Cine afirmă că e impresionat doar de puritatea frumuseții naturale a unei voci, fie își mărturisește o slăbiciune, fie modestia sa intelectuală, iar dacă cineva admiră doar modul inteligent de pronunție al unui interpret, dar care are un mod nesemnificativ de a cânta, pantru nu a spune chiar defectuos, atunci un asemenea ascultător are o preferință pentru recitarea

²⁵⁸ Secretul cântecului constă în vibrația vocii celor care cântă și emoția celor care ascultă [trad.n.].

²⁵⁹ Jon Piso, *Cibernetica fonației în canto*, București, Editura Muzicală, 2000, p. 13.

²⁶⁰ Reynaldo Hahn, *Lezioni di canto - Parigi 1913*, Padova, Supertascabili Marsilio, 2001, p. 6.

dramatică și nu pentru arta lirică. Este dificil a afirma care ar fi secretul artei vocale, dar cu siguranță este vorba de strânsa relaționare dintre elementele specifice tehnicii de canto și cele ale vorbirii. Cu siguranță, acolo unde cuvântul singur rostit nu ajunge, va pătrunde totuși cu ajutorul muzicii. Melodia reprezintă în cânt elementul *supranatural* ce adaugă cuvintelor un plus de intensitate, de forță, delicatețe, poezie, oricum ceva dificil de exprimat sau de analizat, dar care ne încântă fără a ști exact de ce. Pe de altă parte, cuvântul conține forme ale sentimentului și ale gândului și conferă melodiei acele semnificații care permit muzicii să ajungă la mintea și inima auditoriului.

Prin extensie, în arta cântului modern (muzică ușoară, jazz, pop, rock) sunt numeroși *maestri* de canto care, în realitate, nu știu să predea: clasifică sumar vocile, forțează interpretarea în tonalități și cu repertorii impropriei disponibilității lor vocale, obțin volum într-o manieră greșită, în final totul ducând la declasarea vocală și nu la o educare didactică în adevăratul sens²⁶¹.

Tema propusă comportă o problemă complexă și una din întrebările esențiale pentru a surprinde chestiunea fundamentală în cazul eficientizării comunicării didactice în cadrul disciplinei canto clasic ar fi *Cine poate preda canto?* Chiar dacă întrebarea pare absurdă, pare a fi evident faptul că o diplomă de licență în domeniu nu ajunge pentru a fi un bun îndrumător/educator de voci sau, idealul spre care ar trebui să tindă un profesor – *maestru* de canto. Este cel care pe lângă erudiție și știință adaugă intuiția, acel spirit datorită căruia adesea predarea pare a fi o quasi-improvizație și creație²⁶². Mari cântăreți s-au dovedit a fi pedagogi slabi, așadar pot preda cei care cântă sau au cântat și provin dintr-o *școală* care le-a dat posibilitatea de a ști cum cântă, de a cunoaște complexitatea aparatului vocal, să fi aprofundat studiul anatomo-fiziologic, eventual cu ajutorul unui specialist foniater interesat de acest domeniu. De asemenea poate preda cel care posedă darul natural, dar dezvoltat de a putea transmite toate aceste cunoștințe (utilizând cuvinte precise, clare), astfel încât elevul să nu facă totul doar prin imitație, obișnuință, ci să aibă „conștiența prestării vocale”²⁶³. A preda înseamnă a învăța pe cineva (a-l determina, a-i stârni curiozitatea, a-l motiva și ajuta), a îndruma, dar și a corecta, cel mai adesea, cele mai neașteptate și rezistente defecte care pot trece din planul funcțional în cel fiziologic.

Numeroși profesori de cânt recomandă începerea studiului vocal la vârsta de 18 ani la fete și 20 de ani în cazul băieților. Aceste limite de vârstă sunt însă influențate de climatul în care trăiește elevul și de constituția fizică, deoarece într-un climat mai cald și în cazul unei constituții

²⁶¹ Cf. Elena Vivaldi, *Il Canto. Metodo teorico-pratico per il cantante moderno*, Milano, Carisch s.r.l., 2005, p. 135.

²⁶² Nanda Mari, *Canto e voce. Difetti causati da un errato studio del canto*, Quarta edizione (1975), Milano, BMG Ricodi Music Publishing S.p.A., 1987, pp. 18-20.

²⁶³ *Ibidem*, p. 19.

robuste, elevul poate începe mai devreme studiile vocale²⁶⁴. În România, studiul vocal instituționalizat începe de la clasa a IX-a, când elevul are 15-16 ani, fapt cunoscut ca și *vârsta critică*. Din această observație decurge necesitatea posesiei tactului pedagogic de către profesor și a posibilității de a fi un fin analist al stărilor sufletești (mai ales ale elevilor), capacitate dezvoltată de-a lungul experienței, dar și prin lecturi de specialitate ce țin de domeniul psihologiei comportamentale.

Simțul responsabilității și concentrarea pe care studiul le cere nu trebuie însă să devină un motiv de îngrijorare sau de stres pentru elev, cum cel mai adesea se poate întâmpla când i se cere elevului atenție în momentele de aplicație practică a cunoștințelor. La modul ideal, studiul trebuie să fie secondat de o stare sufletească de liniște, astfel încât tot ceea ce se poate descoperi cu propria voce și despre propria voce să fie făcut cu bucurie, cu entuziasm, iar plăcerea de a cânta sau a exersa pur și simplu vocea să fie mai mare decât frica de a greși, de a scoate sunete improprii. Stă în puterea profesorului de a crea acea atmosferă de bună-dispoziție, pentru a stimula creativitatea elevului, care e limitată de orice stare psihică negativă cu care a intrat în sala de studiu/clasă sau... a dobândit-o pe parcursul orei. Considerăm inutil a mai preciza că profesorul va căuta să evite orice ton ridicat, încărcat de irascibilitate. Răbdarea, cu siguranță, e o mare virtute, care va fi dezvoltată prin îndelungi exerciții de către ambele părți implicate în complexul proces didactic al educării vocale.

Plecând de la premisele sănătoase ale unei corecte desfășurări a unei ore de specialitate (minim opt ore de somn, elevul a mâncat cu cel puțin două ore înainte, e sănătos din punct de vedere vocal, dar și fizic), profesorul va verifica discret dispoziția sufletească a elevului și va căuta să creeze una pozitivă în cazul în care este nevoie. Consider că vocalitatea ține de afectivitate, de acea parte intimă a sufletului omenesc încărcată de sensibilitate. Cu alte cuvinte, vocea este omul (cum, de altfel, se spune că *stilul este omul*), iar cine educă o voce, educă de fapt Omul.

Datoria formării viitorului artist este una dintre cele mai spinoase probleme pentru profesorul de azi, deoarece nu se pune problema doar a cultivării sonorității vocale, ci și de a forma capacități de interpretare și de a rezolva onest și demn probleme umane ale elevului, care pot avea rădăcini profunde, origini îndepărtate și posibilități necunoscute de a se manifesta²⁶⁵.

Profesorul preocupat de a crea un artist vocal complet va descoperi și se va confrunta cu acest gen de probleme și, cel mai adesea, din nefericire, foarte rar se întâmplă să posede destule cunoștințe pentru a face față acestor situații (sunt copii care provin din familii dezmembrate, cu

²⁶⁴ Cf. Octav Cristescu, *Cântul. Probleme de tehnică și interpretare*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1963, p. 56.

²⁶⁵ Cf. Rachele Maragliano Mori, *Coscienza della voce (nella scuola italiana di canto)*, Milano, Edizioni Curci, 2002.

situații de violență familială etc.). Astfel, ajungem la o altă fațetă a raportului elev-profesor: dificultatea (dar nu imposibilitatea) stabilirii unui raport echilibrat și eficient. Adesea, profesorul are în față un individ cu unele păreri deja formate pe care le crede și imbatabile, cu care este necesar să stabilească un raport de respect, de încredere și chiar de colaborare *afectuoasă* (concretizată în feedback-ul primit de la elevi), pe care doar un efort reciproc de înțelegere îl poate conduce la o finalitate fericită. Este important de observat faptul că involuntar pot fi create momente de tensiune fiziologică sau psihologică dacă profesorul depășește anumite limite comune îndrumării tehnice din dorința de a cunoaște mai bine elevul, pentru a-l putea îndruma eficient. Pe de altă parte, profesorul va căuta să inducă elevului o stare de independență și va fi învățat cum să se autoevalueze în formarea profesională (i se va *inocula* deprinderea de a studia și de unul singur) și va fi ajutat, astfel, să-și dezvolte capacitatea de a discerne asupra evoluției sale vocale.

Dacă are încredere în calitatea *subiectului* pe care îl îndrumă (după intense evaluări și re-evaluări, desigur), profesorul nu se va lăsa influențat de indiferența și poate chiar de atitudinea refractară a elevului la sfaturile sale (adesea cei mai dotați și mai entuziaști sunt mai puțin docili). Cu siguranță, peste ani, artistul matur își va aminti sfaturile profesorului său.

Pentru o colaborare fructuoasă este nevoie de totala adeziune a elevului, dar acest lucru implică și verificarea tuturor informațiilor date de profesor, prin dezvoltarea capacității senzoriale de a se auto-observa în studiul particular. Printre cauzele emisiei defectuoase se enumeră timiditatea excesivă sau pasivitatea, obstacole poate mai dificil de depășit precum *încăpățănarea* sau caracterul dur. Dacă primele menționate sunt limitative, ultimele favorizează *deschiderea*, dinamica, ducând la discuții și analiză.

Sunt unii profesori care nu agreează discuțiile cordiale, respectuoase dintre elev și profesor având ca subiect vocea, interpretarea²⁶⁶ sau varii teme care îi pot interesa pe elevii curioși și entuziaști, animați de spiritul de inițiativă în formarea lor artistică. Asemenea situații evită rutina și pot fi extrem de utile, deoarece sunt relevante asupra maturității elevului, a direcției sale de gândire, în timp ce acesta, evident, este orientat spre intențiile și opiniile profesorului, dar pe de altă parte se simte încurajat de faptul că opiniile sale sunt ascultate, cu atât mai mult cu cât în societatea de azi ne confruntăm cu un minus în ceea ce privește disponibilitatea omului de a ști să asculte, dar și de a fi ascultat.

²⁶⁶ Se pune problema dezvoltării unei gândiri muzicale a elevului în domeniul vocal. A se vedea Consuelo Rubio de Uscatescu, *Arta cântului. Estetică, teorie, interpretare*, traducere din limba spaniolă de Tudora Șandru Olteanu, București, Editura Muzicală, 1989, pp. 109-111.

Considerăm că trebuie inserată în dinamica vieții predarea artei de a cânta, deoarece tot ceea ce ne înconjoară poate fi folosit pentru aprofundarea artei cântului frumos. Lecția de canto ar trebui să fie asemenea unui act de credință celebrat în *perfecta sympathie de spirit între profesor și elev*, maestru și discipol și trebuie să fie un efort comun către lumina unei mai mari cunoașteri, proces împlinit însă cu acea liniște sufletească care doar ea poate conduce la revelarea a ceea ce este mai bun și mai frumos în tot ceea ce face omul.

BIBLIOGRAFIE

- CRISTESCU, Octav – *Cântul. Probleme de tehnică și interpretare*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1963
- MORI, Rachele Maragliano – *Coscienza della voce (nella scuola italiana di canto)*, Milano Edizioni Curci, 2002
- PISO, Jon – *Cibernetica fonației în canto*, București, Editura Muzicală, 2000
- SEVERIN, Adriana – *Metodica predării cântului*, Iași, Editura Artes, 2000
- USCATESCU, Consuelo Rubio de – *Arta cântului. Estetică, teorie, interpretare*, București, Editura Muzicală, 1989

BARITONUL VERDIAN

ÎN *MENTRE GONFIARSI L'ANIMA*, DIN OPERA *ATTILA*

Lector univ. dr. Adrian Roșu
Universitatea Ovidius, Constanța

Abstract: The presented analysis gives the opportunity of bringing into attention an aria of great beauty and complexity – *Mentre gonfiarsi l'anima*, from the opera *Attila* by Giuseppe Verdi – less known in relation to other Verdi arias because this opera has a quite reduced staging frequency. This paper seeks to underline the musical writing elements considered most significant linked to the ways of strengthening the mental state of the character. The analysis of the musical form allows highlighting the deterministic elements in identifying ways to approach the aria in order to achieve a proper performance.

Keywords: Giuseppe Verdi, baritone voice, musical form analysis, interpretative elements.

Vocea de bariton verdian

*P*asiunea lui Verdi pentru culoarea specială a timbrului baritonal²⁶⁷ și pentru capacitatea lui de a zugrăvi o multitudine de calități dramatice diferite este notorie. Baritonul lui Verdi trebuie să aibă totul, el trebuind să cânte deopotrivă Nabucco, Rigoletto, Simon Boccanegra, Falstaff, Iago etc. Așadar, cântărețul cu o astfel de voce trebuie să demonstreze extraordinare calități dinamice, o culoare închisă, o *mușcătură* sau un *mârâit* care să depășească orchestra, dar să aibă și capacitatea de a cânta pasaje lirice atunci când este cazul.

Întinderea cerută acestei voci este de la *la* (octava mare) până la *sol#* (octava centrală). Este o categorie de voce foarte specializată, în stare să cânte consistent și cu ușurință în zona înaltă a ambitusului său – cincimea superioară – capabilă deci să susțină țesătura înaltă pe care compozitorul o impune baritonilor săi. Până la Verdi, vocea de bariton era utilizată pentru a cânta, marginal, ceea ce depășea ambitusul basului²⁶⁸. Odată cu Verdi, zona superioară de cânt a fost considerabil extinsă, iar registrul *do₁ – sol₁*, intens exploatat. Dacă în acut, vocii baritonale verdiene i se cere să poată emite o *tonalitate* metalică și *sonantă*, pentru rolurile paternale pe care le-a încredințat acestei voci, în liniile ascendente de cantilenă, interpretul trebuie să aibă o voce asemenea violoncelului în *legato*, cu sunete *curate* și catifelate.

²⁶⁷ Conform sistemului german *Fach*, între categoriile de voci baritonale există și aceea de *bariton verdian*.

²⁶⁸ Mai mult, în opere mozartiene, în ansambluri, baritonul cântă deseori *dedesubtul* basului!

S-a spus adeseori că rolurile cu care un bariton verdian poate cunoaște sigur succesul ar fi Nabucco (*Nabucco*), Macbeth (*Macbeth*), Miller (*Luisa Miller*), Rigoletto (*Rigoletto*), Conte di Luna (*Trubadurul*), Germont (*Traviata*), Renato (*Bal mascat*); considerăm însă că acestea nu sunt singurele.

Între ariile de mare frumusețe, dar și de mare solicitare vocală, existente în creația de operă verdiană (și care se înscriu și în repertoriul personal), se numără:

- *Oh de' verd'anni miei* – DON CARLO / *Ernani*;
- *Mentre gonfiarsi l'anima* – ATTILA / *Attila*;
- *Il balen del suo sorriso* – CONTELE DE LUNA / *Trubadurul*;
- *Di Provenza* – GERMONT / *Traviata*;
- *Alla vita che t'arride* – RENATO / *Bal mascat*;
- *Urna fatale* – CARLO / *Forța destinului*;
- *Per me giunto* – RODRIGO / *Don Carlos*;

alături de partitura personajului principal din opera *Rigoletto*.

Opera *Attila*

Drama lirică *Attila* este a noua din cele 28 de creații de operă scrise de Giuseppe Verdi. Inspirată de drama *Attila, König der Hunnen* (*Attila, re degli Unni/Attila, regele hunilor*) a lui Zacharias Werner, opera este alcătuită dintr-un prolog și trei acte, pe libret de Temistocle Solera (cu intervenția ulterioară a lui Francesco Maria Piave).

În plină atmosferă romantică, Verdi citește o nuvelă de Madame de Staël, *De l'Alemagne*, care conține o reluare a subiectului dramei lui Zacharias Werner, *Attila, re degli Unni*. Libretistul Andrea Maffei (viitorul libretist pentru *I Masnadieri*) îi dă lui Verdi ideea de a aborda un subiect barbar, iar maestrul, amintindu-și recente lecturi care îl entuziasmaseră, începe să lucreze la adaptarea dramei lui Werner. Odată încredințată lui Temistocle Solera transpunerea în versuri a dramei, Verdi alege ca loc al premierei Teatro La Fenice din Veneția. Libretul întârzie să sosească; Solera, stabilit în capitala spaniolă – împovărat de datorii – nu trimite ultimele scene ale libretului și Verdi se vede obligat să apeleze la Francesco Maria Piave pentru completări. Premiera are loc la Veneția, pe 17 martie 1846.

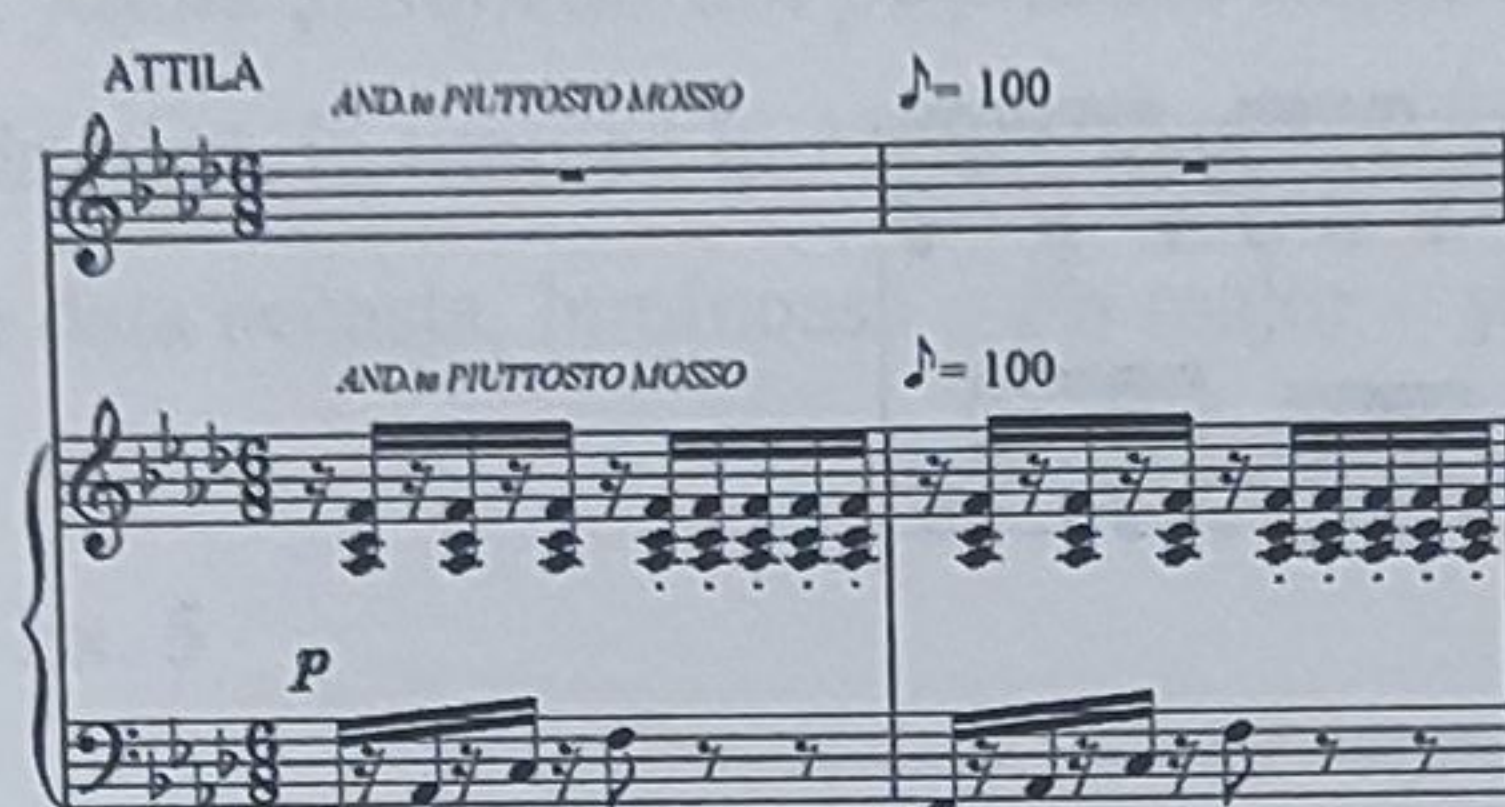
Acțiunea operei se desfășoară în Aquileia, unde Attila se pregătește să atace Roma. Tema patriotică – ce i-a creat compozitorului faima de muzician profund implicat politic – este susținută de personaje cu profiluri psihologice puternice și interesante, între care se distinge în mod deosebit eroul principal.

Din punct de vedere vocal, rolul personajului central a fost creat pentru bas, dar poate fi interpretat și de vocile de bariton care răspund pretențiilor partiturii/compozitorului.

Aria *Mentre gonfiarsi l'anima* reprezintă începutul scenei a treia a actului al doilea; sunt momentele în care Attila, aflat în cortul său, se trezește din somn neliniștit și-i povestește sclavului Uldino teribilul vis premonitoriu pe care tocmai l-a avut, după care se calmează, rușinat de temerile sale, își mobilizează armata cu care intenționează să atace Roma și sfidează, încrezător în victorie, amintirea imaginii care l-a chinuit în vis.

Raportată la conținutul muzicii și textului – care redau trăirile eroului barbar – aria este alcătuită din trei secțiuni. Prima, în *Andante piuttosto mosso*, fa minor, în măsura de șase optimi, *piano* (ex. 1) este introdusă de două măsuri ale orchestrei/pianului în registrul grav, care sugerează angoasa personajului în atmosfera tenebroasă a nopții.

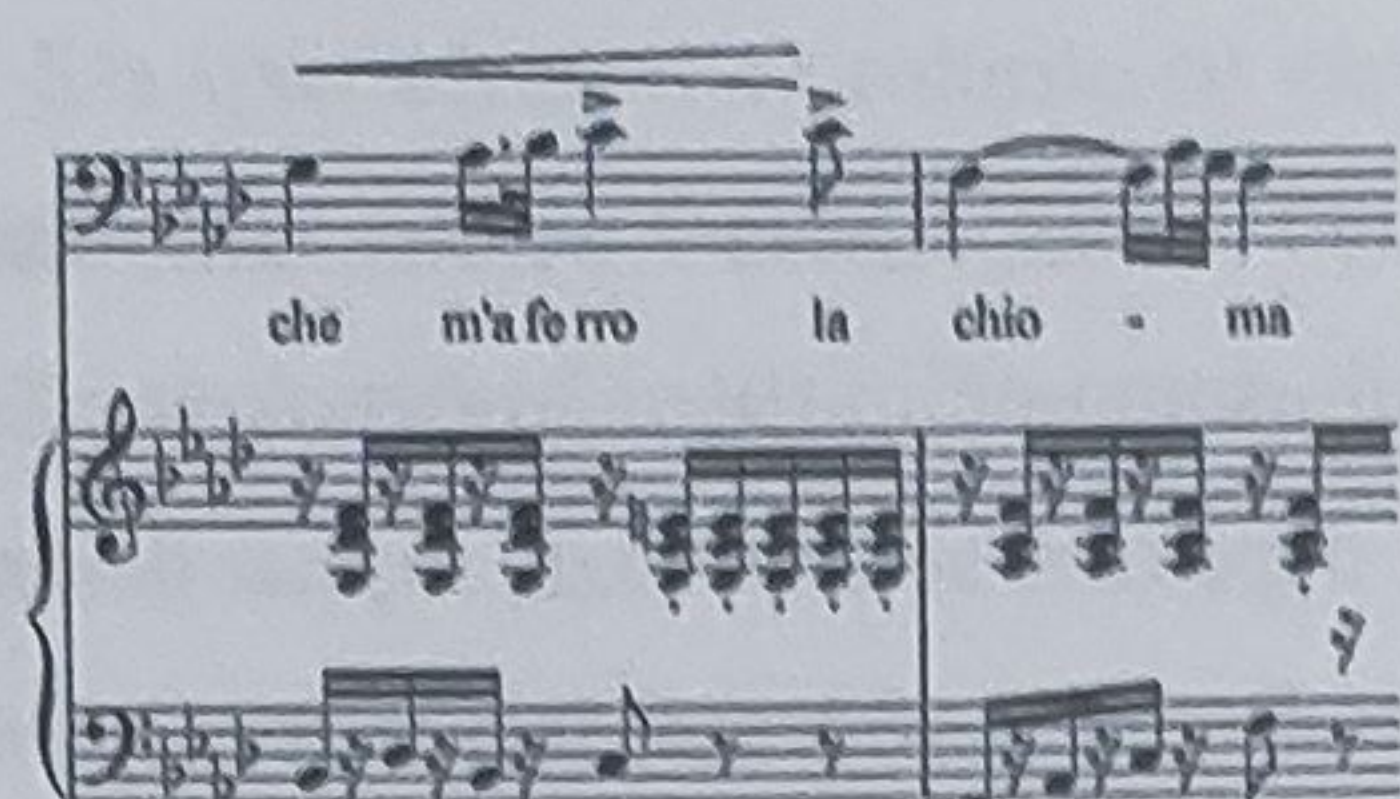
Ex. 1



Formula ritmico-melodică a introducerii devine *ostinato* ritmic în primele 15 măsuri de acompaniament, sugerând tensiunea continuă pe care o simte Attila relatându-și visul.

Primele două fraze ale liniei solistice (ex. 2) – cea de-a doua într-o repetare variată a frazei de început – debutează în *sotto voce*, cu creșteri pe final. Simetria pătrată și atacurile constant cruzice ale frazelor, precum și simplitatea construcției ritmico-melodice sunt expresia simplității personajului însuși și a conținutului inițial al visului său.

Ex. 2



Inflexiunile modulatorii ce susțin linia melodică a frazei următoare (ex. 3), construcția fragmentată pe mersul continuu ascendent al acesteia, creșterea dinamică trădează amplificarea tensională a scenei,

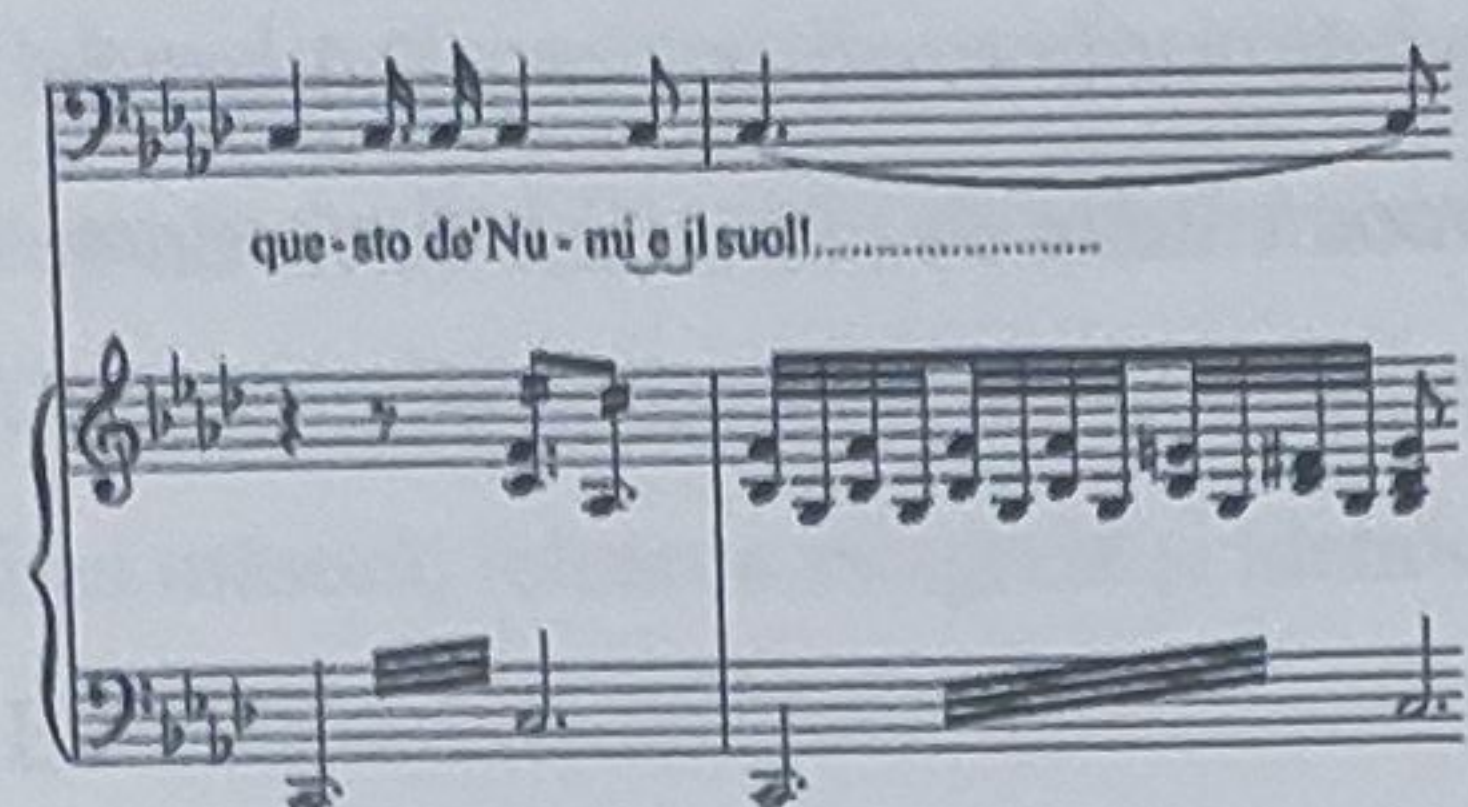
Ex. 3

Il sen-so ebb'io tra - vol - to, la man ge lo sul bran do ei mi sor rise in
vol - to e tal mi fe'co - man - do

totul evoluând către un moment culminant (ex. 4), acela al *sentinței* bătrânului din vis: *Doar pe morți îi poți face să sufere. Deci oprește-te! Drumul tău se închide aici, fiindcă acesta este pământul zeilor!*

Ex. 4

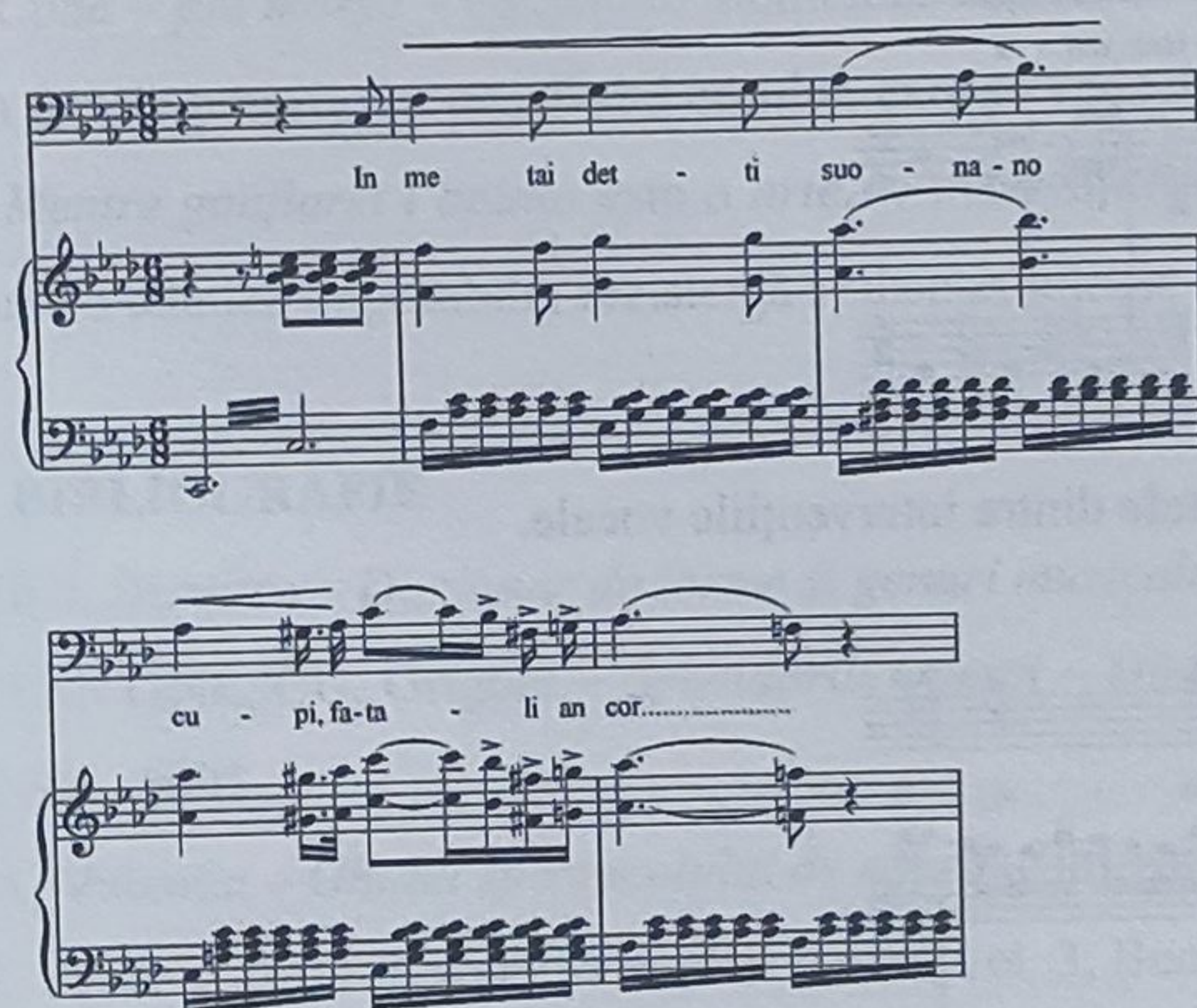
Di fla-ge-lar l'in car - co con-tro i mor-ta li hai
suol Tar - re - tral or chiu-se il var - co



Se remarcă aici *atacul* inițial în *fortississimo*, construcția fragmentată secvențial pe un mers general descendent, până la cutremurătorul *do* din octava mică în *sotto voce*, *tremolo*-ul orchestrei/pianului, toate exprimând apogeul stării de teroare pe care o trăiește personajul.

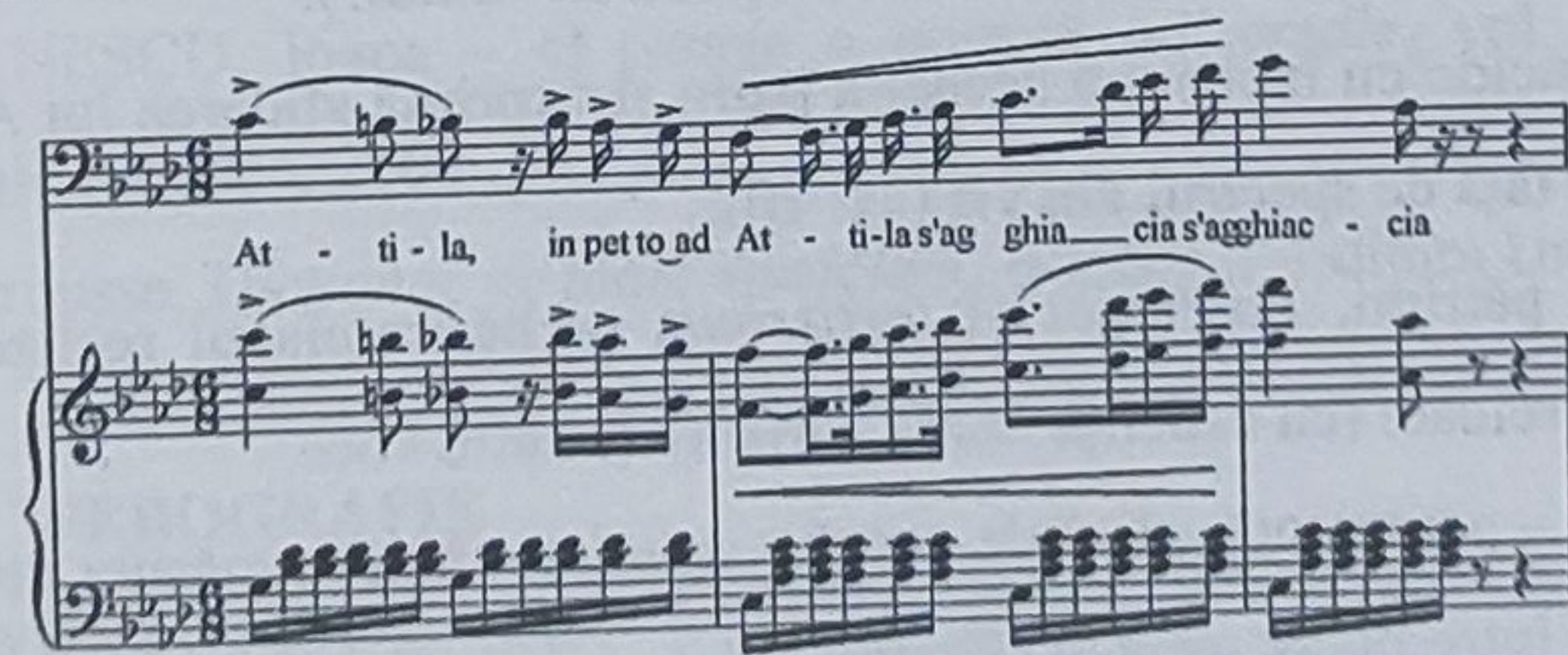
Următoarele două fraze, de mare expresivitate, de linie, se desfășoară într-un alt registru al trăirilor eroului (ex. 5), care își descrie acum starea creată de terifiantul vis: *Încă mai aud cuvintele sumbre, fatale și sufletul din pieptul lui Attila îngheață de groază*. Linia melodică este dublată în octave în acut, în timp ce în registrul grav revine ritmica proprie tensiunii inițiale. Tonalitatea însă este, de data aceasta, luminoasă – *Fa* major – și se păstrează până la finele acestei prime secțiuni a ariei.

Ex. 5



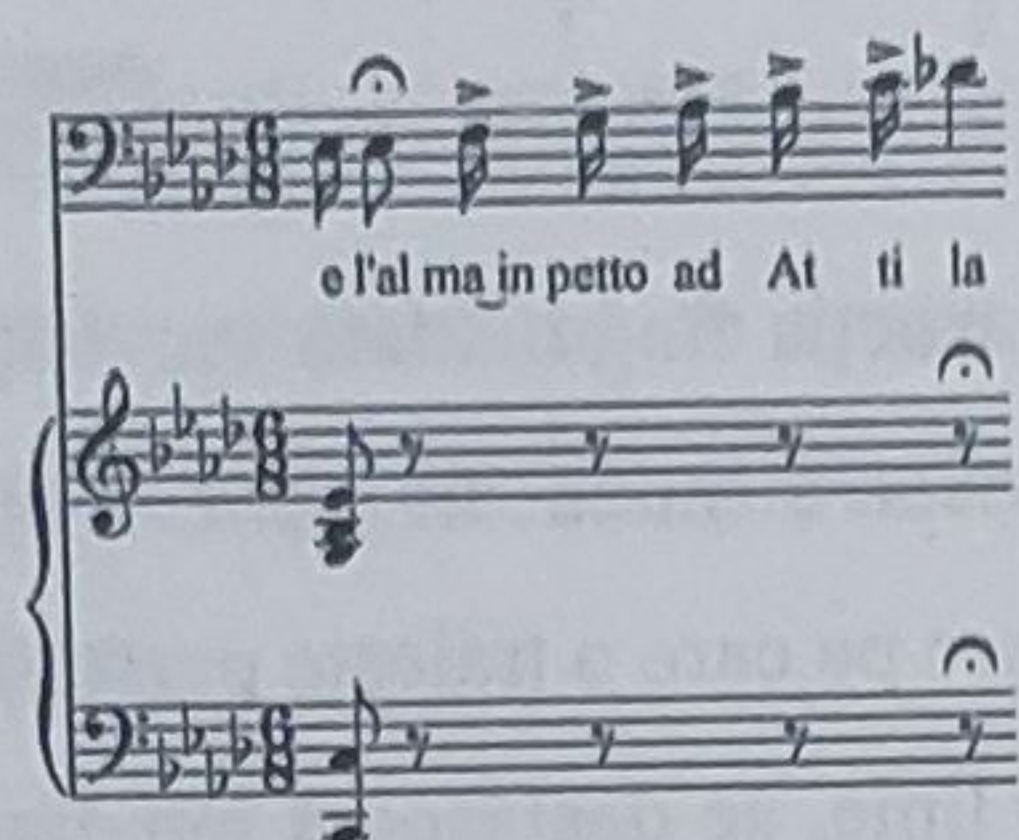
Se remarcă în ultima frază a secțiunii linia melodică ascendentă ce atinge punctul culminant sonor – sunetul *fa*₁,

Ex. 6



dar și cadența finală (ex. 7), în care culminația pe numele Attila sugerează orgoliul eroului mândru de poziția sa și încrezător în forțele proprii, în ciuda momentelor de slăbiciune determinate de visul terifiant.

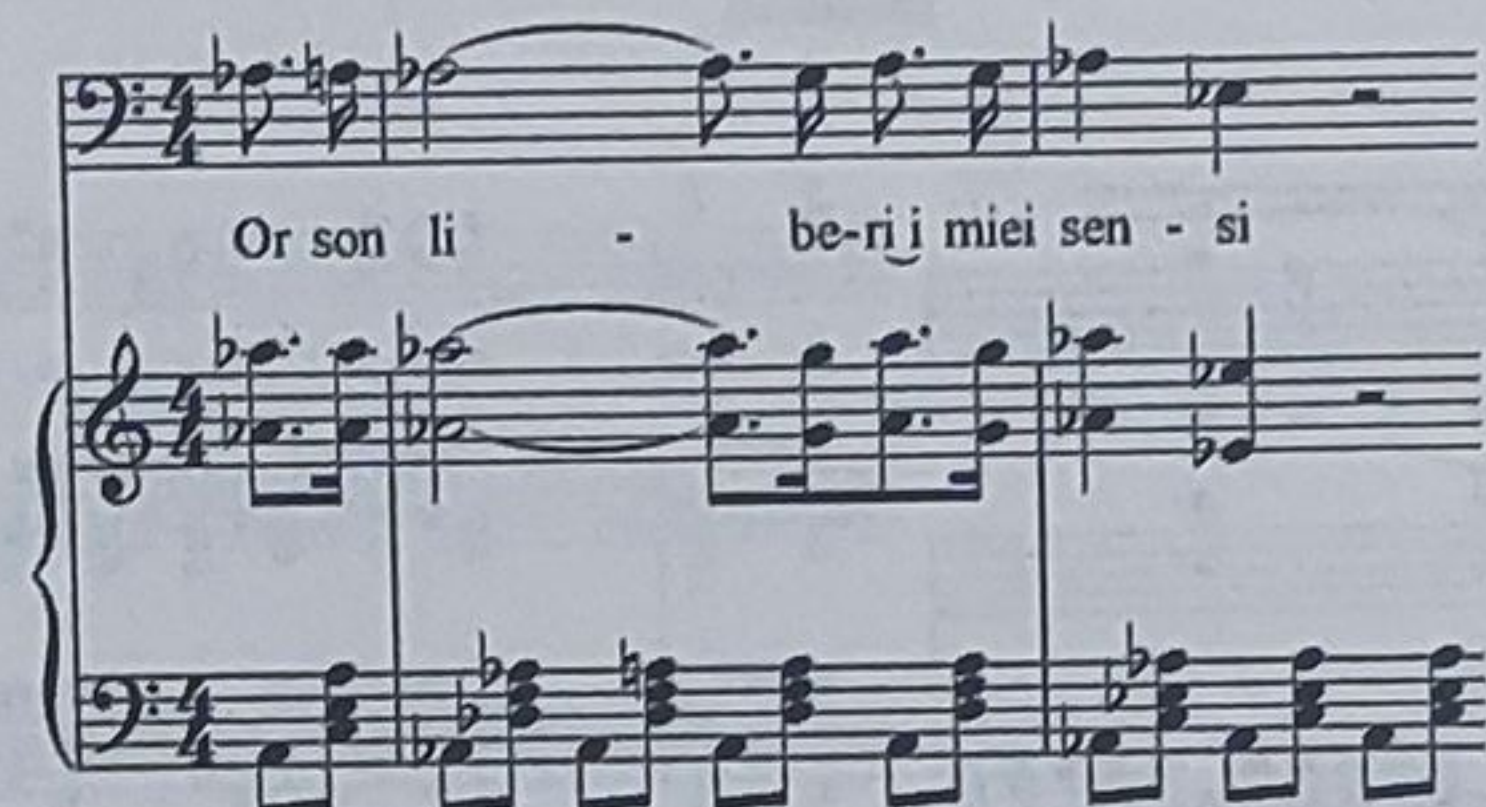
Ex. 7



În foarte scurta secțiunea mediană – *Allegro*, *Lab* major – Attila își mărturisește rușinea de a se fi lăsat dominat de frică. Furios, el ordonă mobilizarea armatei pentru a ataca Roma.

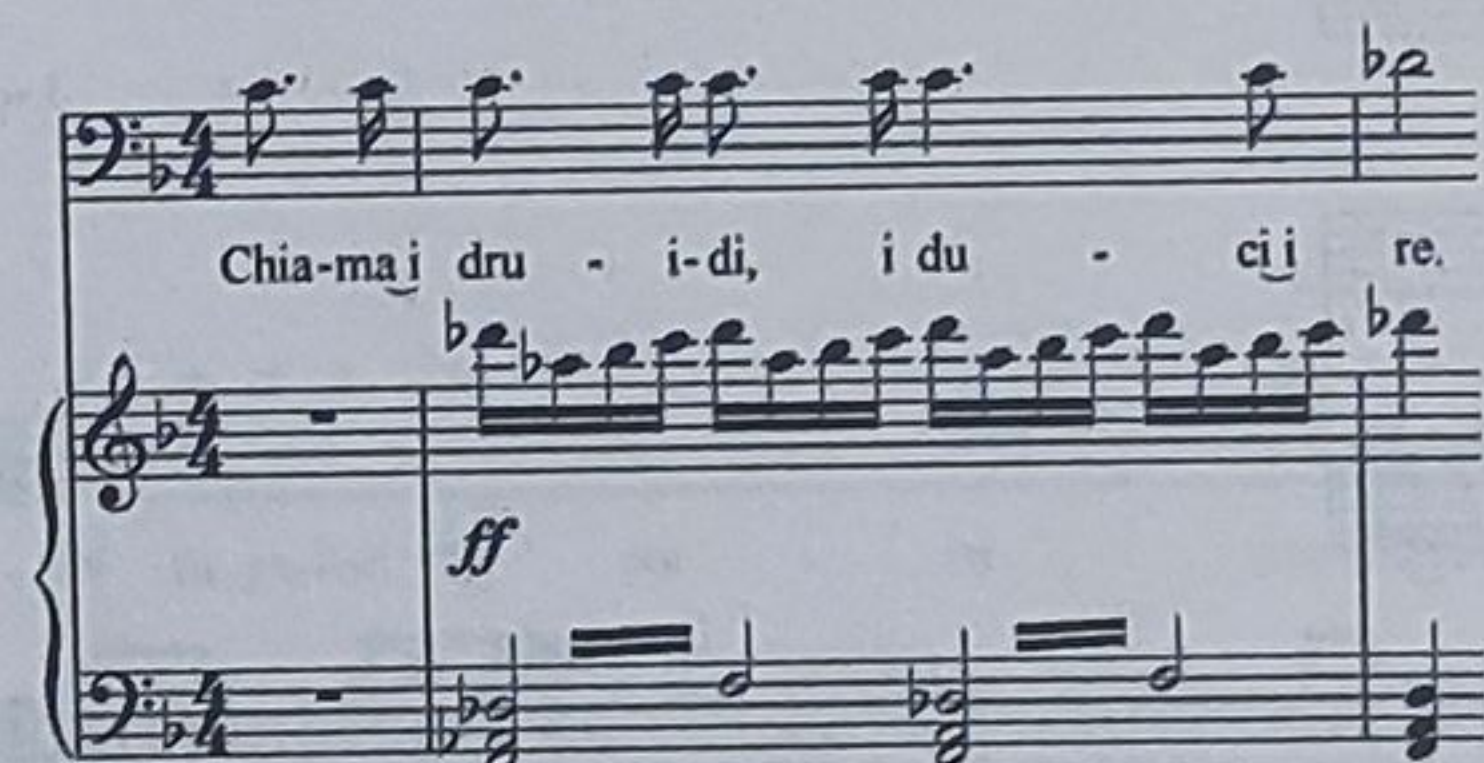
Aici motivele nu se mai încheagă în fraze cursive; ele sunt scurte, ferme, puternice, aproape recitativice. Orchestra/pianul dublează inițial fragmentele melodice foarte simple ca structură,

Ex. 8



pentru ca apoi să marcheze doar momentele dintre intervențiile vocale.

Ex. 9



Finalul secțiunii, în vocea tunătoare a eroului, sună ca o sentință înfiorătoare pe care regele barbar o dă Romei (*Blestemată Roma, voi zbura către tine mai repede ca vântul!*).

Secțiunea a treia a ariei coincide cu începutul scenei a patra și exprimă sfidarea lui Attila – cel ce se crede învingătorul lumii – față de spectrul din vis (ex. 10).

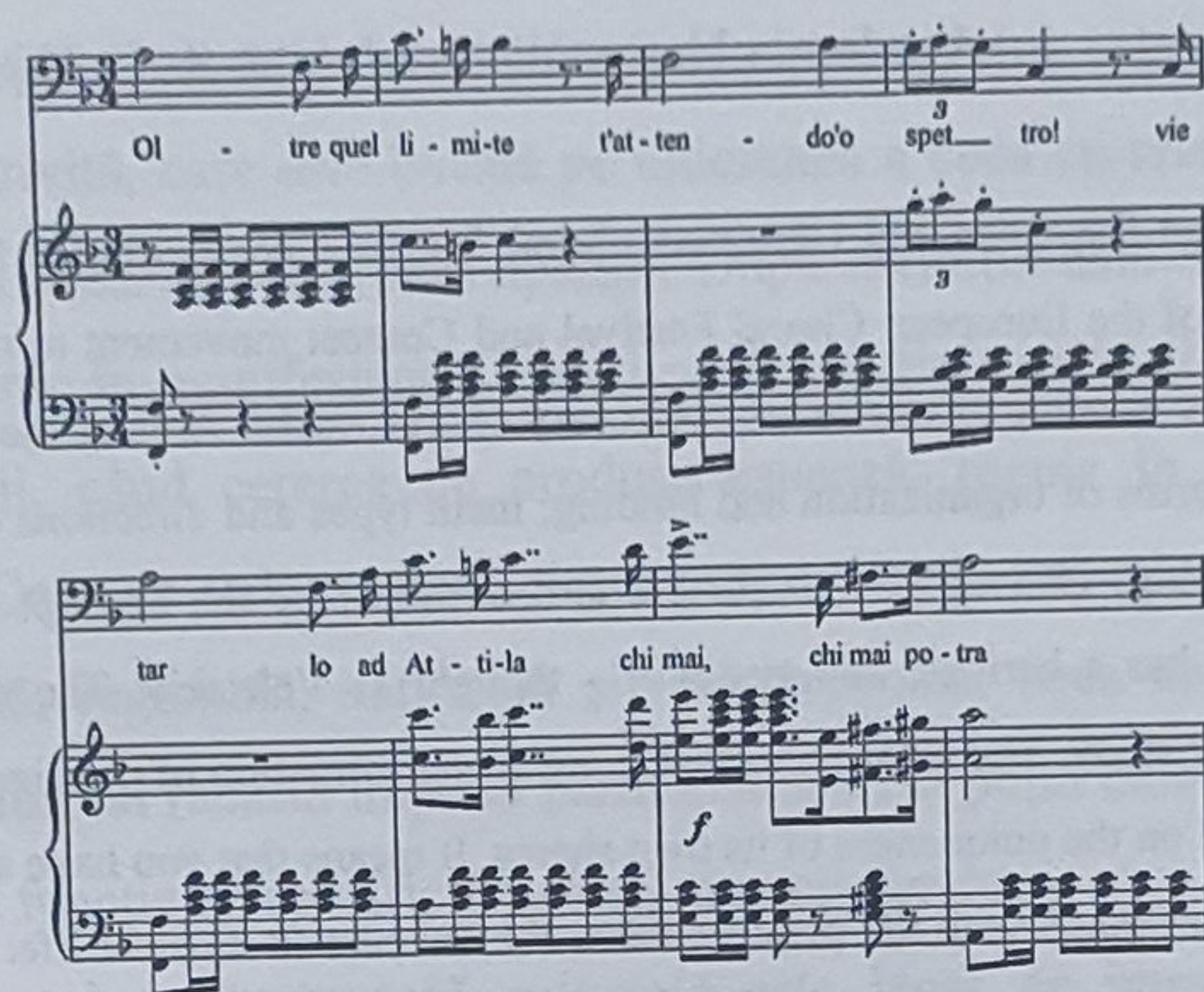
În *Allegro*, măsura de trei pătrimi, *Fa* major și *fortissimo*, orchestra/pianul realizează o introducere de două fraze, ce vor fi reluate (cu cadență finală variată) de către voce.

Formula de acompaniament – percutantă, plină de vervă – anunțată chiar în măsura de debut a secțiunii se va păstra aproape fără întrerupere până la sfârșitul ariei.

Balansul major-minor din următoarele fraze exprimă alternanța sentimentelor personajului pe care amintirea spectrului încă îl mai urmărește, dar convingerea triumfului său final pare a fi mai puternică.

Un interludiu orchestral/pianistic încheie prima expunere din această secțiune și pregătește, prin ultima măsură, reluarea integrală și identică a expunerii.

Ex. 10



Coda – *più mosso* – constituie momentul culminant al întregii *arii* și este expresia încrederii totale în forțele proprii și a orgoliului eroului, care se vede deja învingător al lumii.

Mentre gonfiarsi l'anima este o *arie* de mari dimensiuni, de forță și de mare dificultate, ce presupune o tehnică impecabilă, rezistență și disponibilitate interpretativă remarcabile.

BIBLIOGRAFIE

- BUGHICI, Dumitru – *Dicționar de forme și genuri muzicale*, București, Editura Muzicală, 1982
 CONSTANTINESCU, Grigore – *Splendorile operei – Dicționar de teatru liric*, București, Editura Noul Orfeu, 2005
 GHIȚĂ, Valentin – *Ghidul spectacolului de operă*, Cluj-Napoca, Editura Hiparion I.P., 2006
 ILIUȚ, Vasile – *De la Wagner la contemporani*, vol. 3, București, Editura Muzicală, 1997
 PASCU, George, BOȚOCAN, Melania – *Carte de istorie a muzicii*, Iași, Editura Vasiliana '98, 2003
 SCHÖNBERG, Harold C. – *Viețile marilor compozitori*, București, Editura Lider, 1996
 ȘTEFĂNESCU, Ioana – *O istorie a muzicii universale*, vol. IV, București, Editura Fundației Culturale Române, 2002
 *** Larousse, *Dicționar de mari muzicieni*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000

WEBGRAFIE

<http://www.musicologie.org>

COMPETIȚIILE CORALE INTERNAȚIONALE ȘI TENDINȚELE ACTUALE

Profesor **Serghei Savenko**, Departamentul de Dirijat coral
Academia Națională de Muzică *A. V. Nejdanova*, Odesa

Abstract: This article analyzes the modern European and Ukrainian choral festivals, competitions. In this article we consider the features of the development of the European Choral Festival and Contest movement at the present stage. The purpose of this paper is to identify the existing shares in contemporary choral works. Among the main objectives we propose to reveal specifics, features, forms of organization and holding; main types and directions of choral shares. So, the authority and influence of the contest-festival on musical life is determined by the concept of prestige. The competition is a prestigious festival if it has a heritage and tradition – thought T. Veletskiy. The notion about the prestige is multi-level in the context of our study. The most important thing in the formation of prestige is to create the appropriate image (a form), which is based on the uniqueness of its own shares. It means that you have something better than the contestant. The shares are closely related with the prestige value for the current musical life: local, regional, national and international, which does not depend on having a formal international status. The concept of cultural metropolis is related to international importance, which attracts the certain cultural activities, concentrates the creative elite, promotes the generation of new ideas and cultural mutations. The regional value sometimes means a corresponding influence within a specific geographical, political, or cultural region of one country. The national significance of the festival includes the influence within the country. Local value includes the effect of the festival features to only one area, where it is holding. As a result, the festival-competitive movement represents a systemic phenomenon filled with lots of tasks and functions.

Keywords: festivals, competitions, choral singing, shares, creativity.



obiectivul principal al acestui articol este de a studia specificul de funcționare pentru festivalurile și competițiile corale din Europa modernă și Ucraina. Prin urmare, obiectivele de referință ale acestui articol sunt definite ca următoarele: să identificăm valoarea părților, condițiile de existență, caracteristicile organizării și evoluția tendințelor; să identificăm principalele informații și condiții consultative, care pot influența mișcarea corală în alte țări.

Autoritatea și influența festivalurilor și competițiilor din lumea muzicii este dată de conceptul prestigiului, care depinde de mulți factori: înalt nivel estetic și profesional de muzică și interpretare, orientare obligatoriu clară conceptual, implicarea unor personalități marcante în organizarea manifestării, cât și tradiția – un anumit număr de ediții la activ, în timpul cărora organizatorii festivalului au avut în vedere principiile clare ce stau la baza conceptului original.

O competiție corală se dovedește un festival prestigios – după cum spune T. Veletskogo – dacă face dovada moștenirii și tradiției apreciate în lumea muzicală, când festivalul poate alege promovarea unor valori culturale naționale și internaționale. Dacă auditoriul nu este orientat spre viața corală, dar dorește să se familiarizeze cu idei, nume și lucrări noi – ei vor merge la festivaluri de prestigiu în Europa, de exemplu: *Gold-Kyiv, European six, Grand - Prix*.

Cel mai important lucru în formarea prestigiului este să creezi imaginea sau forma de organizare potrivită, care este bazată pe unicitatea a ceea ce vrea să exprime ca valoare. Înseamnă că ai ceva mai valoros decât participanții. După definiția dată de A. N. Poplavskyi, imaginea este ceea ce este unic în manifestare și este necesar să fie stabilit și popularizat. Într-o creație activă a noii competiții, când cererea de produse eșuează, regula în crearea imaginii ia particularități relevante²⁶⁹. Cota de valoare este direct proporțională cu valoarea prestigiului în viața muzicală curentă: locală, regională, națională și internațională, ceea ce nu depinde de a avea un status internațional formal (acesta implică participarea a cel puțin cinci țări străine). Aceste formulări vor fi analizate în funcție de specificul valorii muzicii corale.

Conceptul de *metropolă culturală* este legat de importanța internațională, care atrage anumite activități culturale, concentrează elita creativă, promovează generarea de noi idei și mutații culturale. Semnificația internațională a festivalului susține comunicarea la cel mai înalt nivel: interpretarea unor creații experimentale, valorificarea unor idei și tendințe noi ce promovează centrul metropolitan în domeniul artei corale contemporane. Sigur că aceste festivaluri au cel mai mare prestigiu printre participanți și audiență, iar programul lor este în general folosit de critici și muzicologi pentru a analiza noile tendințe în dezvoltarea culturii muzicale. Cota valorică poate afecta, de asemenea, anumite zone (state), asociații pe baza factorilor geografici, politici sau socio-culturali. În aceste cazuri vorbim despre importanța inter-regională (o influență în cadrul câtorva regiuni sau state) sau importanța regională (influența într-o regiune).

Valoarea regională înseamnă, câteodată, o influență corespunzătoare unei anume regiuni geografice, politice, sau culturale a unei țări, a unei anumite *regiuni neutre cultural*, care susține o anumită tranzitivitate culturală și structuri creative, ce sunt puternic influențate de metropola culturală, în timp ce păstrează încă efectul culturii locale.

Semnificația națională a festivalului include influența în întreaga țară. Evenimentul va include obligatoriu caracteristicile sociale, culturale și structurale ale țării și va veni cu noi tendințe în arta țării. Un astfel de festival îndeplinește toate funcțiile esențiale necesare elitei creative și publicului dintr-o anumită țară.

²⁶⁹ Cf. Mikhail Swede, *Trends in international festivals of contemporary music*, Lviv, Spolom, 2010, pp. 96-98.

Valoarea locală include impactul pe care îl au caracteristicile festivalului în locul unde se desfășoară. Sigur că evenimentul va avea semnele provincialismului, care sunt asociate cu depărtarea față de centrul metropolitan.

În Europa, festivalurile de muzică au o existență mult mai îndelungată (seculară) și funcționează ca o personificare a inspirației naționale și ideologice. Însă competițiile și festivalurile ucrainene au apărut abia spre sfârșitul secolului XX, în ciuda faptului că exista tradiția corală și aveau loc concerte *live* de muzică academică și corală. Atunci a început o integrare activă și liberă a Ucrainei în domeniul european muzical și căutarea unor noi moduri de dezvoltare. Drept rezultat, s-a micșorat tradiționala tendință de *a privi* retrospectiv în cultura muzicală națională.

În prezent, există numeroase concursuri/festivaluri, care au jucat un rol cheie nu doar în dezvoltarea competiției corale, ci și în descoperirea de noi formații corale cu viitor promițător. Aceste acțiuni au funcționat cu adevărat și experiența lor este foarte importantă pentru festivalurile noii generații. Datorită unui număr de circumstanțe politice și socio-culturale, unele țări, inclusiv Ucraina, au rămas în afara tendințelor corale noi pentru mult timp²⁷⁰.

În decursul timpului, țara noastră a fost implicată în acest proces global, prin participarea formațiilor corale naționale la concursurile internaționale. Astfel, în 2006 corul de studenți ONMA – numit astfel după A. V. Nejdanovoy, a participat la competiția internațională cu 35 de coruri în orasul Tours, Franța; în 2008 corul academic OREYA a luat parte la nouă competiții corale de la Maribor, Slovenia etc.

Amintim câteva dintre avantajele interpretării muzicii corale la festivalurile din Ucraina: popularizarea activă a lucrărilor corale, familiarizarea publicului cu lucrările clasice, promovarea națională a muzicii clasice și contemporane, descoperirea și promovarea numelor uitate și a noilor artiști, crearea unei imagini culturale a statului.

Am studiat în detaliu festivalurile cele mai cunoscute, concursurile de muzică corală din Europa și Ucraina, am analizat experiența lor, problemele pe care le-au întâmpinat și tendințele. Acestea sunt: Choral Gran Prix of Europe (Marele premiu coral al Europei), Competiția corală *N. Leontovici*, Festivalul ucrainian *From Christmas to Christmas (De la un Crăciun la altul)* și Festivalul de muzică corală *Gold- Kyiv*.

De ce au fost alese aceste activități? În primul rând ele au o poveste lungă; apoi ele sunt cele mai prestigioase, deoarece au un nivel profesional de muzică și interpretare; coruri prestigioase din toată lumea au luat parte, deoarece selecția participanților are loc în urma unei audiții; în al treilea rând, fiecare dintre aceste manifestări are o politică de repertoriu diferită și, astfel, competitorii nu concurează unii cu alții.

²⁷⁰ Cf. Mikhail Swede, *op. cit.*, p. 114.

Marele Premiu European pentru Interpretare Corală

The European Grand Prix for Choral Singing (GPE) a avut prima ediție în 1989 și are loc anual, având ca participanți pe câștigătorii a șase competiții corale europene de prestigiu enumerate mai jos. Pot participa coruri din toată lumea și este organizat de comisiile următoarelor competiții corale, în care aplicanții sunt selectați să participe:

- *Concorso Polifónico „Guido d'Arezzo”* (Arezzo, Italy);
- *Béla Bartók International Choir Competition* (Debrecen, Hungary);
- *International Choral Competition Maribor* (Maribor, Slovenia);
- *Certamen Coral de Tolosa* (Tolosa, Spain);
- *Florilège Vocal de Tours* (Tours, France);
- *International May Choir Competition „Prof. G. Dimitrov”* (Varna, Bulgaria).

Fiecare dintre aceste competiții are directivele sale, astfel concursul din Arezzo este polifonic²⁷¹, cel de la Debrecen este faimos pentru interpretarea muzicii contemporane, iar celelalte patru competiții sunt similare în ceea ce privește repertoriul cerut, dar se desfășoară la date diferite.

Așa cum am menționat anterior, Ucraina este o participantă activă în toate aceste competiții în care corurile ucrainene au fost câștigătoare. De exemplu, în 2014 la Concursul polifonic *Guido d'Arezzo*, Corul Academic *Oreya*, dirijat de A. Vacek, a câștigat cinci nominalizări și Marele premiu al competiției. În 2013, trei coruri ucrainene au participat la competiția de la Debrecen: corul de tinere femei *Oriana* (dirijor: G. Shpak), corul de cameră *Ave musica* (dirijor S. Savenko) și corul de cameră *V. Palkina* (dirijor: A. Sirotenko).

Competiția este deschisă doar câștigătorilor asociației *European Six*. Dacă ansamblul coral a câștigat premiul I, în oricare din aceste competiții corale, are dreptul să participe anul următor la GPE (*The European Grand Prix for Choral Singing*). În consecință, diferența dintre acest concurs și altele constă în faptul că GPE nu invită orice cor și deci nimeni altcineva nu se poate înscrie. Astfel, în 2011, Corul Academic *Oreya* (dirijor A. Vatsek) a câștigat *Marele Premiu* de la Tolosa și a devenit, astfel, participant înscris la următoarea ediție GPE.

Un cor nu poate câștiga *Marele Premiu* în mai mult de o competiție din cele șase dintr-un an. Spre exemplu, dacă un cor a câștigat *Concorso Polifónico „Guido d'Arezzo”*, el este în mod automat descalificat să participe la celelalte cinci competiții. Fiecare cor participant în GPE trebuie să ia parte doar la secțiunea la care a participat și a câștigat unul din cele șase concursuri. Repertoriul constă în lucrări din perioade diferite și compozitori diferiți, iar formația corală calificată trebuie să aibă același număr de artiști (cântăreți) participanți în următoarele competiții. În

²⁷¹ <http://www.allmusic.com/album/xxxvii-concorso-polifonico-internazionale-guido-darezzo-mw0001361008> (accesat 15.01.2016).

ciuda tipului de cor, toți participanții sunt competitori și câștigătorul poate fi chiar și un cor de copii, așa cum s-a întâmplat în anii 2000 și 2001.

Câștigătorului GPE îi este interzisă participarea timp de doi ani în oricare din competițiile corale *European Six*. Astfel, competiția este o manifestare cu profesioniști ai artei corale. Aici sunt dezvăluite noi tendințe de abordare a repertoriului coral, au loc discuții între țările participante și Ucraina nu este străină de ele.

În ceea ce privește modul de organizare a competițiilor artistice din Ucraina, putem spune că ele sunt o prezență constantă. Deoarece ele au caracteristici diferite – fiecare are concepte proprii, determinate și de teritoriul unde are loc – există posibilitatea de a exista regrese dacă festivalurile vor tinde către un concept similar. Nivelul organizațional reprezintă o problemă foarte dificilă deoarece fără fonduri suficiente este imposibil să organizezi un festival de înalt nivel.

Pentru a avea o viziune mondială avem nevoie de efort creativ și organizațional, de (infra)structura relevantă specifică unei manifestări de anvergură, de finanțare și implicare media (reclamă etc.). Dar profesionalismul ucrainean este atins aproape la fiecare festival la care sunt invitați artiști de renume la nivel național și internațional: Concursul Coral *N. Leontovici*, *From Christmas to Christmas*, *Gold-Kiev* etc.

Concursul coral N. Leontovici

Prima competiție corală republicană numită după *N. Leontovici* a avut loc în anul 1989, la Kiev și a fost organizată de Ministerul Culturii din Uniunea Republicilor Socialiste Sovietice – Ucraina și de Societatea Muzicală a Ucrainei – fiind continuată mai târziu de către autoritățile succesoare: Ministerul Culturii și Artelor în parteneriat cu Uniunea Muzicală Națională din Ucraina. Manifestarea are loc o dată la trei ani și are ca obiectiv păstrarea și dezvoltarea tradițiilor corale ucrainene, în amintirea geniului creator care a valorificat cântecele populare naționale, Nikolai Dmitrievici Leontovich.

Din istoria competiției, în cele trei cicluri de calificare (local, regional și național în finala de la Kiev) a primei competiții corale, au participat practic toate ansamblurile corale de amatori din Ucraina. A fost o alternativă serioasă la concursurile formale din trecut.

Pe fondul unei semnificative îmbunătățiri a performanțelor profesionale ale ansamblurilor, mișcarea corală de amatori nu a stagnat, ba chiar din contra, pentru prima oară în istoria culturii corale ucrainene, aceasta a atins profesionalismul printr-un proces continuu de autoîmbunătățire. La această competiție, progresul a fost vizibil și celor mai buni profesioniști din arta corală – dintre care unii au interpretat, alții au făcut parte din juriu, iar alții au fost doar spectatori și toți au dorit reînvierea și regenerarea tradițiilor ce țin de cultura corală ucraineană.

În competiție au fost prezentate genuri diferite (melodii populare, miniaturi corale, compoziții ciclice, lucrări de anvergură, poeme corale, balade etc.) și o paletă largă de formații corale, de la corurile de copii și tineret, educaționale, de amatori, de cameră, la cele bisericesti, pe voci egale sau mixte etc. În această competiție a ieșit la iveală paritatea muzicii corale bisericesti și seculare în interpretarea majorității corurilor. În mod excepțional, convingători în arta lor au fost numeroși dirijorii: V. Maltsev, V. Kuchеровsky, E. Bilyavsky, P. Gorohov, V. Palkin, G. Lioznov, M. Godzinsky, M. Kotsal, E. Vinogradova, A. Vatsek, L. Yatlo și alții.

Ansamblurile cărora nu le este teamă să includă în repertoriu lucrări de compozitori contemporani sunt răsplătiți cu premii speciale. Concursul desfășurat la Kiev între 1989 și sfârșitul anilor '90 a scos la iveală un număr impresionant de dificultăți. Există o criză a formațiilor corale masculine, ce reprezentau un grup caracteristic în trecut, așa cum în perioada sovietică erau compozițiile feminine, mai puțin caracteristice tradiției din Ucraina. Concursul a eliminat formațiile care abordau interpretarea muzicii populare și nu au putut concura alături de formațiile corale academice sau cu o directivă academică. Totuși, multe formații de acest gen au abordat pe mai departe direcția academică²⁷².

Festivalul ucrainian de Muzică Religioasă: *From Christmas to Christmas*

Acest festival a fost înființat în anul 1993 și are loc în orașul Dnepropetrovsk. În tot acest timp a avut mulți membri remarcabili în juriu, din diferite regiuni ale țării. La fiecare ediție, participanții vin de departe, astfel că formațiile corale naționale participă alături de ansambluri corale din Rusia, Belarus, Republica Moldova, Kazakhstan etc.

De-a lungul anilor, festivalul și-a mărit valoarea în ceea ce privește stilul interpretării și originalitatea aranjamentelor în abordarea muzicii liturgice, nivelul de performanță al participanților la concurs, cultura muzicii corale, iar costumele concurenților sunt din ce în ce mai frumoase și mai atractive.

Datorită festivalului, viața culturală a orașului a fost revigorată și au apărut multe formații corale. Dirijorii împărtășesc experiența dobândită în conducerea formației și adordarea materialului muzical coral astfel că, un număr mare de lucrări muzicale în primă audiere au fost prezentate până acum publicului.

²⁷² Anatolii Lashchenko, *History of the Kiev choral school*, K.: Mus. Ukraine, 2007, p. 74.

BIBLIOGRAFIE

LASHCHENKO, Anatolii – *Istoria muzicii corale din Kiev*, K.: Mus. Ucraina, 2007

SWEDE, Mikhail – *Tendințe în festivalurile internaționale de muzică contemporană*, Lviv, Spolom, 2010

WEBOGRAFIE

http://www.auc.org.ua/sites/default/files/dnp_culture.pdf (Hosting Project Culture. Dnipropetrovsk. Ukrainian festival of spiritual singing *From Christmas to Christmas Hosting*; accesat 06. 09. 2014)

<http://muzunion.com/index.php/konkurs-leontovycha> (Hosting Project: Ukrainian Choral Competition named after N. Leontovich; accesat 04. 09. 2014)

http://www.cittolosa.com/en/choirs/european_grand_prix.htm (Hosting Project: European Grand Prix for Choral Singing; accesat 15. 01. 2016)

http://en.wikipilipinas.org/index.php/European_Grand_Prix_for_Choral_Singing (Hosting Project: European Grand Prix for Choral Singing; accesat 15. 01. 2016)

LA ȚIGĂNCI DE MIRCEA ELIADE.
NOI EXPERIMENTE PLURISINESTEZE
convorbire cu Tudor Feraru, compozitor

Profesor dr. **Cristina Scarlat**

Abstract: Romanian / Canadian composer of instrumental, orchestral, chamber, vocal, choral, film, and electroacoustic works, Tudor Feraru is currently Lecturer at the Cluj Academy of Music in Romania. Tudor Feraru studied composition and orchestral conducting at the Cluj Academy of Music, where he earned his Bachelor of Music degrees in 2001. He also studied at the University of Western Ontario in Canada, where he earned a Master of Music degree in composition in 2003. Beginning in 2004, Tudor Feraru pursued Doctoral studies at the University of British Columbia in Vancouver, Canada. He received his Doctor of Musical Arts degree in 2008. In 2012, he completed Post-Doctoral research at the National University of Music in Bucharest. The thesis for the Doctor of Musical Arts degree in Composition consists of an original musical work, accompanied by an analytical document. *The Piano Teacher* is a chamber opera in one act, based on a libretto by the composer, adapted from the fantastic tale *With the Gypsy Girls* by Mircea Eliade. With a duration of approximately fifty minutes, the work calls for four singers (tenor, soprano, bass-baritone, mezzo-soprano) and fifteen instrumental parts (flute, oboe, clarinet, bassoon, French horn, trumpet, trombone, percussion, piano, harp, two violins, viola, cello, contrabass). The aim was not only to set to music a symbolic story, but also to adopt a personal approach to the operatic genre.

Keywords: Mircea Eliade, Tudor Feraru, chamber opera, *The Gypsies*.

Despre compozitor...



Cristina Scarlat: *Domnule Feraru, cum v-ați prezenta publicului din România, plecând de la experiența personală universală: absolvent al Academiei de Muzică Gheorghe Dima din Cluj-Napoca, la specializările Compoziție și Dirijat orchestrală, master obținut la University of Western Ontario, urmat de un doctorat în compoziție la University of British Columbia, Vancouver, Canada și un postdoctorat – la aceeași Academie clujeană?*

Tudor Feraru: În primul rând, fac o mică rectificare: am urmat stagiul postdoctoral la Universitatea Națională de Muzică din București, cercetând comparativ modul de predare a compoziției la nivel universitar în România și în America de Nord. Sunt compozitor și ocazional dirijor, un muzician care a avut șansa și curiozitatea să descopere sistemul universitar nord-american, care apoi a revenit în țară pentru a-și continua cariera profesională. Actualmente sunt lector universitar la Academia de Muzică *Gheorghe Dima* din Cluj-Napoca, îmbinând activitatea didactică cu cea artistică și cea de cercetare.

... și în relația cu Mircea Eliade

C. S.: *Sunteți autorul unei opere într-un act după nuvela La Țigănci de Mircea Eliade. De ce Mircea Eliade, proză, ca suport pentru un doctorat în compoziție?*

T. F.: A fost într-o oarecare măsură o întâmplare. Ca parte a tezei mele de doctorat, trebuia să compun o lucrare muzicală de proporții, pe baza căreia să-mi expun preocupările estetico-stilistice. La vremea respectivă, opera, ca gen muzical, lipsea din portofoliul meu și, astfel, am hotărât să o abordez. Aflându-mă în căutarea unui subiect pentru libret, am făcut puțină investigație în biblioteca centrală de la *University of British Columbia*, mai precis în sectorul traducerilor din literatura română. Astfel, am dat peste un volum de proză fantastică de Eliade, volum ce fusese publicat în SUA²⁷³. Intuind potențialul dramaturgic, dar și ineditul eventualei adaptări a nuvelei *With the Gypsy Girls*, nici nu am mai căutat mai departe. Doctoratul în sine nu se bazează pe Eliade, ci doar compoziția muzicală care e parte integrantă a tezei mele pornește de la această operă literară. Într-o oarecare măsură, subiectul ei, în special destinul protagonistului păreau la acea vreme să aibă pentru mine rezonanțe autobiografice. Sper ca, prin demersul meu, să fi contribuit și la punerea în lumină a personalității lui Mircea Eliade, cel puțin în mediul artistic de pe coasta de vest a Canadei.

C. S.: *Același text a cunoscut, pe tărâm muzical, versiuni inedite semnate de compozitorii Nicolae Brânduș²⁷⁴ și Fred Popovici²⁷⁵. Le cunoșteți?*

T. F.: Am ajuns să le cunosc abia ulterior compunerii operei, la reîntoarcerea în România. Acestea sunt creații ale avangardei anilor '80, plasate pe orbite muzicale cu totul distincte față de ceea ce am întreprins eu.

C. S.: *Teza dvs. de doctorat constă în partitura originală a operei și o analiză a procesului componistic²⁷⁶. Opera propriu-zisă, al cărei libret l-ați scris în limba engleză, pleacă de la Țigăncile lui Eliade, dar se îndepărtează de acesta: acțiunea e mult concentrată, iar numele personajelor schimbate. La momentul preluării textului, 2007, pentru a-l converti în limbaj muzical, exista varianta publicată a textului în limba engleză. De ce ați preferat propria-vă traducere?*

T. F.: După cum spuneam, am folosit ca punct de plecare traducerea în limba engleză care apăruse

²⁷³ Mircea Eliade, *Tales of Sacred and the Supernatural*, Philadelphia, Westminster John Knox Press, 1981.

²⁷⁴ 1986 – opera *Arșița*, compozitor Nicolae Brânduș. Prezentată în studiourile Radioteleviziunii. Pentru mai multe informații a se vedea: Cristina Scarlat, *Mircea Eliade pe scenele lumii*, convorbire cu compozitorul Nicolae Brânduș, în *Nord literar*, nr. 1/ianuarie 2005, p. 8. Reluat în volumul Cristina Scarlat, *Mircea Eliade, hermeneutica spectacolului, Convorbiri*, I, Iași, Editura Timpul, 2008, pp. 248-253.

²⁷⁵ 1988 – același text cunoaște versiunea compozitorului Fred Popovici. O lucrare de care autorul ei se dezice. Titlul operei: *...G...* Prezentată succint (sau deloc menționată) pe blogurile compozitorului: *...G...*: (based on a short story by Mircea Eliade) /1987–1988. <http://cimec.ro/Muzica/Pers/PopoviciENG.htm#TOP> (accesat 06. 04. 2011).

²⁷⁶ Teza poate fi accesată pe arhiva Universității British Columbia, Vancouver, Canada: <https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0066726>.

într-un volum intitulat *Povești ale sacrului și supranaturalului* la editura John Knox Press din SUA. Nu pretind că îmi aparține traducerea, eu nu am făcut decât să adaptez acest text pentru a-l face potrivit unei desfășurări muzical-dramaturgice, adecvat în particular ideilor muzicale pe care aveam de gând să le încorporez. Astfel, croind libretul, am păstrat episoadele care mi s-au părut semnificative, am eliminat narațiunea, m-am concentrat asupra dialogurilor, monologului introspectiv și asupra unor replici-cheie. Pentru această drastică adaptare, care însă nu aduce atingere mesajului esențial al nuvelei, am obținut în prealabil permisiunea de la editura americană amintită.

C. S.: *Multe versiuni/transpuneri după nuvela lui Eliade*²⁷⁷, inclusiv muzicale, au cunoscut modificări în structura textului, la nivelul acțiunii, al personajelor, al nucleelor narative centrale etc., motivate, în cazul transpuerilor muzicale sau dramatice, de timpul fizic în care are loc momentul artistic. În cazul dvs., motivația a fost aceeași? De ce schimbarea numelor personajelor?

T. F.: Având în vedere că mă aflu la o universitate de limbă engleză și că numele românești sunau straniu în contextul traducerii, am hotărât să dau personajelor alte nume, cu o simbolistică aparte. Pe lângă aceasta, am dorit ca lucrarea mea să fie viabilă în context internațional. Am ales nume cu rezonanță anglo-saxonă care să aibă același număr de silabe cu cele originale. De altfel, numele sunt asociate deseori în operă cu unele gesturi muzicale – de exemplu, eleva se numește Octavia și, de câte ori i se rostește numele, apare în linia melodică un salt de octavă... În fine, pentru a ilustra focalizarea acțiunii pe personajul central, am denumit opera *The Piano Teacher/Profesorul de pian*. El este mai mult decât eroul meu; în unele privințe nu ezit să afirm că sunt eu însumi.

C. S.: *Cunoașteți demersul componistic al lui Fabio Monni*²⁷⁸, după același text?

T. F.: Nu îl cunosc, dar mă bucur că mi l-ați adus în atenție.

Provocarea Țigăncilor. Povestea poveștii

C. S.: *Când a început aventura Țigăncilor în limbaj muzical?*

T. F.: Cred că am început să cochetez cu subiectul în toamna anului 2006, apoi mi-a luat ceva timp să-mi conturez libretul, pentru ca în primăvara lui 2007 să încep lucrul la compoziția propriu-zisă a operei. Am lucrat cu mici întreruperi mai bine de un an la elaborarea celor 12 scene ale lucrării. Am

²⁷⁷ Pentru mai multe informații, a se vedea: Cristina Scarlat, *La țigănci de Mircea Eliade*. Scurt istoric al receptării unui text literar în limbaje artistice complementare, în *Studii și cercetări științifice – seria filologie*, nr. 32/ 2014, Bacău, pp. 45-58 și Cristina Scarlat, *La țigănci și avangardele artei*, convorbire cu Fabio Monni, în *Orizont*, nr. 12, decembrie 2013, pp. 16-17.

²⁷⁸ În 2010-2011, compozitorul italian Fabio Monni realizează o suită serială de cinci montaje audio-vizuale de cea mai bună calitate: ... *am fire de artist...* (2010 – muzică electroacustică), *La ghicit* (2010 – muzică pentru cvartet de coarde), *Drumul* (2011 – muzică pentru 15 instrumente cu coarde), *Biletul, vă rog* (2011 – muzică electroacustică, proiecții video și dans) și *Pipăind prin întinerie se aud pași repezi* (2011 – montaj audio-video), toate după *La țigănci*. Pentru mai multe informații, a se vedea Cristina Scarlat, *Experimente plurisintetice multimedia după La Țigănci de Mircea Eliade în viziunea compozitorului Fabio Monni*, text publicat în volumul *Studii de muzicologie*, vol. IX, Iași, Editura Pim, 2014, pp. 166-181.

finalizat partitura în luna mai 2008, iar în toamna aceluiași an am susținut cu succes și teza de doctorat. Pornind de la această teză, ulterior am încheiat o carte care a fost publicată în Germania²⁷⁹.

Puzzle plurisinatezic și aventură multimedia

C. S.: Joi, 29 octombrie 2015, ora 19, în Studioul de concerte al Academiei de Muzică Gheorghe Dima din Cluj-Napoca era anunțat spectacolul de operă inedit după textul lui Eliade, în concepția scenică și regia semnate de Ligia Ghilea. Din distribuție au făcut parte Tiberius Simu, Oana Trîmbițaș, Orsolya Veress, Cristian Hodrea, acompaniați de CoffeeTime Orchestra condusă de dirijorul Dalma Kovacs. Adaptarea a fost concepută pentru patru soliști vocali: tenor, soprană, mezzosoprană, bas-bariton și 15 instrumente: flaut, oboi, clarinet, fagot, corn, trompetă, trombon, percuție, pian, harpă, două viori, violă, violoncel, contrabas. Pe un ecran, în timpul spectacolului, proiecții cu imagini din Bucureștiul de odinioară recrează și vizual atmosfera textului lui Eliade²⁸⁰. Cum a fost gândită schema de spectacol: plecând de la contactul personal al lecturii textului nuvelei, de la audiția versiunilor muzicale anterioare? Cum v-ați ales echipa de colaboratori?



²⁷⁹ Tudor Feraru, *Fantasy and Drama: Composing an Opera for the 21st Century Audience*, Saarbrücken, VDM Verlag, 2009.

²⁸⁰ Bianca Pădurean, *Tinerii artiști clujeni pun în scenă La țigănci de Mircea Eliade, în opera Profesorul de pian*, <http://www.clujtoday.ro/2015/10/27/tineriartitclujenipunnscenlaigncidemirceaeliadenoperaprofesoruldepian.html> (accesat 27. 10. 2015).

T. F.: Din păcate, nu a ieșit chiar un spectacol de operă; noi i-am spus *operă în concert*, cu toate că au existat unele elemente de atmosferă, cum ar fi luminile, costumația personajelor și o modestă proiecție de imagini pe fundalul scenei. Soliștii erau încă dependenți de partitură, iar sala de concerte a Academiei de Muzică nu e potrivită pentru un spectacol de operă în adevăratul sens al cuvântului, neavând fosă pentru orchestră, deci nu s-a putut materializa o montare sută la sută. Sperăm însă că aceasta va avea loc în viitorul apropiat, poate pe scena uneia dintre operele Clujului. În ceea ce privește concepția spectacolului, nu am avut prea mare contribuție, regizoarea ocupându-se de acest aspect. Este vorba de colega mea Ligia Ghilea, asistent universitar la Academia de Muzică. Pot să vă spun că versiunile altor compozitori care au îmbrățișat nuvela lui Eliade nu au avut nicio influență. Colaboratorii, în special soliștii, regizoarea și dirijoarea îmi sunt colegi și prieteni; ei sunt tineri artiști clujeni, unii afiliați Academiei de muzică *Gheorghe Dima*. Tiberius Simu, interpretul rolului titular, este un foarte talentat și cunoscut tenor, un prieten vechi, pentru care rolul Profesorului a fost conceput în mod expres.



Sunetul muzicii...

C. S.: Care este povestea liniei melodice, a ceea ce se aude?

T. F.: În ceea ce privește idiomul muzical utilizat, pot să spun că e destul de convențional, probabil caracteristic muzicii culte de la mijlocul secolului trecut. A fost o alegere deliberată, influențată de realitatea că artiștii lirici sunt puși în dificultate de elementele experimentale, pe care tind să le repudieze. Bineînțeles, am dorit și să asigur o șansă mai mare de accesibilitate a muzicii din perspectiva publicului mai puțin avizat. Nu am dorit să iasă o producție muzicală revoluționară, una de nișă. Experiența primei audiții, mai ales a pregătirii ei, mă face să cred că, și în aceste condiții a rezultat o lucrare dificilă, care pune probleme de memorare și interpretare, pe de o parte, și de receptare pe de altă parte. Ce se aude? Există câteva motive muzicale centrale, unele melodice,

alte armonice, care revin cu ostentație. Dintre ele aş putea numi un acord emblematic de 8 sunete, cu o sonoritate inefabilă, dar şi o ţesătură melodică arhetipală, cu un contur bazat pe intervale mici şi pe o abundenţă a cromatismelor surprinzătoare. În tot acest context, am încercat păstrarea unei cantabilităţi elementare a liniilor vocale şi a inteligibilităţii textului.

Suprarealism şi sincronism multimedia

C. S.: În textul lui Eliade, visul şi realitatea coexistă, demarcaţia între lumi este redată ca ambiguă.

Cum aţi ilustrat muzical acest aspect ?

T. F.: Prin diverse procedee armonice şi timbrale, de instrumentaţie. Pot da câteva exemple, fără să intru în detalii tehnice. Fiecare personaj are asociat un anumit instrument din orchestră şi un motiv muzical. Tramvaiul, spaţiu profan, este însoţit de o muzică alertă, concretă, pe când scenele din interiorul casei fetelor aduc sonorităţi misterioase, lente, halucinante.

Scene 1

//

118

Fl. Ob. Cl. Bsn. Hr. Trp. Trb. Oliv. Cond.

- got some - thing... My mu - sical for - got the port - fo - li - o with

Fragment din partitura generală, Scena I

Monologurile Profesorului sunt însoțite de pian, un instrument cu potențial percusiv, cât se poate de prezent, obsesiv, în vreme ce dialogurile cu Țiganca sunt învăluite în muzică de harpă, al cărei timbru voalat sugerează irealul. Din motive practice, dar și de amplificare a misterului, cele trei fete sunt întruchipate în operă de către o singură soprană, fiind necesare anumite artificii de regie pentru distingerea lor.

Provocări...

C. S.: *Cunoașteți alte transpuneri ale textelor lui Eliade – teatru, film, muzică, pictură? Care vi se par cele mai reușite?*

T. F.: Cred că am văzut un film de televiziune după *Domnișoara Christina*, realizat la începutul anilor '90²⁸¹. Am amintiri vagi în legătură cu el. Din păcate, eram mult prea tânăr pe atunci pentru a-l gusta. Chiar și mai târziu, când îl studiam pe Mircea Eliade la literatură, în liceu, mi se părea că mă depășește într-o oarecare măsură. Mai recent, am văzut filmul lui Coppola, *Youth Without Youth* (*Tinerețe fără de tinerețe*), pentru care scene întregi au fost filmate în România. Mi s-a părut un compromis între voita confuzie pe care subiectul dorește să o inducă și satisfacerea așteptărilor obișnuite ale publicului filmelor hollywoodiene. Părerea mea e că o astfel de operă literară nu trebuie sărăcită prin lămurirea misterului; mulți vor fi spus că nu au înțeles filmul, dar nu cred că e o chestiune de înțelegere, ci mai degrabă una de problematizare. Probabil că în formula în care a fost realizată, pelicula nu a satisfăcut pe deplin nici pe pretențioși, nici pe profani.

C. S.: *Cunoașteți alte transpuneri după La Țigănci?*

T. F.: Doar cele două opere ale autorilor români pe care i-ați amintit: Nicolae Brânduș și Fred Popovici. Trebuie să recunosc că și pe acestea le știu doar fragmentar; am descoperit câte ceva despre ele pe Internet, inclusiv clipuri din spectacolele de la vremea respectivă, dar nu am văzut niciodată partiturile, cu atât mai puțin o montare *live*.

C. S.: *Unde plasați experimentul muzical personal, raportat la celelalte proiecte pe care le-ați realizat până acum?*

T. F.: *Profesorul de pian* e cea mai substanțială compoziție a mea de până acum. A venit ca o încununare a muncii de mai mulți ani, în cadrul specializărilor pe care le-am urmat în America de Nord. Am investit mult emoțional în acest proiect și am avut șansa ca el să fie apreciat de mentorii mei, de muzicienii implicați în prima audiție și chiar de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România, care a achiziționat recent lucrarea.

C. S.: *Ați participat cu spectacolul Țigăncilor la concursuri, festivaluri? Cum l-ați făcut cunoscut?*

²⁸¹ Este vorba despre *tele-play*-ul *Domnișoara Christina* semnat de Viorel Sergovici, producție TVR, 1992, după textul omonim al lui Eliade. Filmul a fost distins cu 5 premii UNITER.

Cum îi vedeți trasat destinul ?

T. F.: Încă nu am ajuns în etapa aceea. La concursuri e puțin probabil, dar sper ca o montare adevărată a acestei opere să aibă loc într-unul dintre festivalurile naționale de operă sau de muzică contemporană. Deocamdată încerc să o fac cunoscută prin intermediul înregistrării audio de care dispun și a unor mostre din filmarea primei reprezentații. Distribuția pe Internet ușurează puțin acest demers.

C. S.: *Ce alte texte semnate de Eliade v-ar ispiti?*

T. F.: Eliade e fascinant de la început până la sfârșit, dar dacă ar fi să mai scriu o operă, probabil că m-aș îndrepta către un alt autor ca sursă de inspirație. Nu e exclus ca acesta să fie tot unul român. Deocamdată însă proiectele mele de compoziție nu iau în calcul o lucrare muzical-scenică.

C. S.: *Vă mulțumesc!*

T. F.: Și eu vă mulțumesc!

Ianuarie 2016

REPERE ALE ÎNȚIERII ÎN ARTA PIANISTICĂ

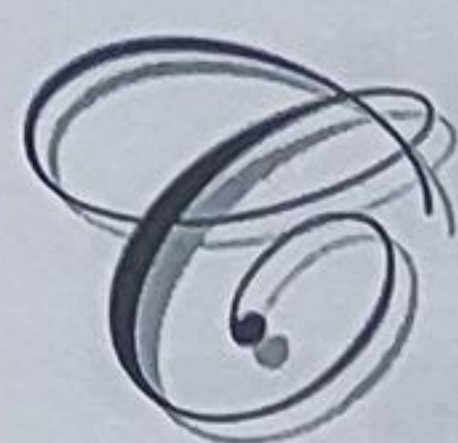
Profesor **Corneliu Solovăstru**

Colegiul Național de Artă *Octav Băncilă*, Iași

Abstract: The paper is entitled Highlights of initiation into the art of piano playing. Driven from adolescence meant a teacher I chose this topic considering that teaching activity must be counterbalanced by a theoretical work even its magnitude is less, but paraphrasing Pierre Corneille *value does not expect the number of years*. Education of the young generation, in this case the students is done both in high schools and in the vocational, music, visual arts, theater, choreography are components of a complex and ongoing education. I have always believed that music teacher as the teacher puts pen in hand for the first time to teach his pupil to read and write is meant to teach musical alphabet. The work is divided into three chapters and for more complexity we have added an appendix with the great pianists of the twentieth century. We analyzed the student instrumentalist indispensable qualities: memory and imagination, motivation, temperament, skills, internal hearing, memorization. A separate chapter examines some methods of piano for beginners, starting from the Romanian Maria Cernovodeanu, Alma Cornea Ionescu, Mircea Dan Răducanu, but also a French method by Pierre Minville Sébastia, three English belonging to Barbara Kirkby-Mason. We've added also a method called The story of notes by Octavia Popescu and the university professor Paula Bălan method *Mijlocel and Prichindel*.

Keywords: method, piano, memory, poignet, hand, teacher.

*Cine nu iubește muzica nu merită numele de om,
cine o iubește este pe jumătate om,
cine o practică este un om complet.*
Johann Wolfgang von Goethe



Orolarul unei activități pedagogice este o lucrare teoretică, chiar dacă amploarea acestei activități este mai mică, dar parafrazând un mare dramaturg francez *valoarea nu așteaptă numărul anilor*²⁸².

Vreau în primul rând să motivez alegerea subiectului tratat. Am fost fascinat în mod constant, încă din adolescență, de menirea unui dascăl, convins fiind că pe lângă știință, pasiune, dăruire, este nevoie și de un dat aparte – harul cu care ești înzestrat. Îmi place să lucrez cu copiii, mi-a fost transmisă această pasiune și din familie, eu fiind a treia generație de profesori. Consider că educația unui elev se poate realiza, atât în liceele teoretice, cât și în cele vocaționale. Muzica, artele vizuale, teatrul, coregrafia sunt componente ale unei educații permanente și complexe.

²⁸² Pierre Corneille, *Théâtre*, Paris, Editura Hâcette, 1924, p. 52.

Înaintașii noștri spuneau, pe drept cuvânt, referindu-se la arta dramatică – *Ridendo castigat mores*²⁸³.

Lucrarea este intitulată *Repere ale inițierii în arta pianistică*. Am ales acest titlu deoarece profesorul dorește de la început ca elevul să fie un interpret și nu un simplu executant de text muzical. De aceea, am fost preocupat în mod special de elevii mici, pentru a încerca să vin în întâmpinarea profesorilor care au elevi debutanți, adăugând prin această lucrare o completare la materialele teoretice existente.

Profesorul de instrument este pentru copil asemeni învățătorului care îi pune pentru prima dată stiloul în mână și care îl învață a citi. Dascălul de la instrument face aproape același lucru; îl învață pe elevul său alfabetul muzical – notele, valorile lor, cheile muzicale pentru a le putea citi și apoi a le cânta la instrument. Tot profesorul de instrument (și mă refer aici la profesorul de pian) trebuie să îl introducă pe elevul pianist și în tainele istoriei muzicii pentru a-l face pe acesta să cunoască mai bine compozitorii pe care îi studiază la clasă.

Acest periplu în arta pianistică, conceput ca un tot, este divizat în trei capitole:

- Capitolul I, *Instrucție vocațională*
- Capitolul II, *Didactica instrumentală*
- Capitolul III, *Ora de pian*

Începutul lucrării cuprinde o privire de ansamblu asupra instrucției și educației din mileniul al III – lea. Deoarece am considerat această lucrare, ca un îndrumar pentru tinerii profesori și elevii lor începători am introdus și un scurt istoric al apariției pianului (clavecine, mecanică, pianine, plane de concert, tipuri de scaune).



²⁸³ *Râzând, îndreptăm moravuri.*

La începutul secolului al XVIII-lea, în 1709, Bartolomeo Cristofori – constructor de pian – realizează la Padova primul mecanism de pian, pe principiul atingerii coardelor cu ciocănele, fără să rămână în contact cu coarda, după producerea sunetului. Impactul putea fi controlat cu pedalele. Până în 1850 s-a numit *pianoforte*, având un sunet variat și clar, mai lung sau mai scurt, mai tare sau mai estompat.

În anul 1711 este menționată invenția lui Cristofori împreună cu o schiță a instrumentistului într-un document al lui Francesco Scipione Maffei. Cristofori a construit 20 de pian, 3 dintre ele din 1720 păstrându-se până azi în muzee din Europa și U.S.A. Așadar, pianul cu ciocănele (*Hammerklavier*) a fost inventat la începutul secolului al XVIII-lea. Putem vorbi însă despre creații pianistice abia peste jumătate de secol de la crearea instrumentului.

Pe lângă lucrările pentru interpretare, primul teoretician al execuției instrumentale a fost Conrad Paumann (secolul al XV-lea), care susținea înrudirea orgii cu clavecinul. Dintre pedagogii pianului în secolul al XVII-lea, Girolamo Diruta va face diferența dintre execuția la orgă și cea de la clavecin.

Secolul al XVIII-lea este însă dominat de personalitatea marelui compozitor și pedagog Johann Sebastian Bach (1685-1750), genial reprezentant al barocului. Creațiile sale, recunoscute ca având o reală valoare artistică, pot fi folosite în învățarea tehnicilor pianistice, în diferite etape ale învățământului artistic. Celebrul său *Das Wohltemperierte Klavier* (*Clavecinul bine temperat*) cuprinde, în cele două volume, 48 de *fugi* precedate de 48 de *preludii*. Bach susține importanța sistemului tonal și faptul că fiecare interpret trebuie să fie un bun cunoscător al caracteristicilor fiecărei tonalități.

Capitolul al II-lea intitulat *Didactica instrumentală* cuprinde secțiunea în care sunt detaliate *Calitățile indispensabile ale elevului instrumentist*:

- memoria și imaginația;
- motivația;
- temperamentul;
- aptitudinile;
- auzul intern;
- memorarea.

Memoria, una dintre cele mai importante capacități umane, este considerată proprietatea creierului uman, acest computer perfect, conglomerat de cunoștințe, corect și calculat selectate pentru activitatea sa cotidiană. Memoria poate fi **voluntară** sau controlată și **involuntară**. Gândul ne aduce direct la ideea proustiană a memoriei involuntare, cea care ne face să ne amintim segmente din viața noastră, dar în același timp să le re trăim și din punct de vedere afectiv.

Retrăirea acelor sentimente ne crează senzația de *regăsire a timpului trecut* sau *pierdut* aplu dezbătut în filosofia lui Marcel Proust.

În ceea ce îi privește pe muzicieni, esențială este memoria muzicală, cea care ajută la crearea dezinvolturii interpretative. Păstrând încă vechea metodă *repetitio est mater studiorum* și *in extenso repetitio est mater memoria* trebuie să avem în permanență în vedere stimularea memoriei muzicale, prin instalarea la elevii noștri a unei reale plăceri de a studia, de a le crea un interes crescut pentru memorarea textelor muzicale într-un lanț logic de reflexe. Lucrul acesta se realizează prin repetare – o repetare logică, rațională, care să sedimenteze clar și lucid cunoștințele în legăturile formate pe scoarța cerebrală.

Motivația (provenită din cuvântul francez *motivation*) este definită ca „totalitatea motivelor, a considerațiilor sau a mobilurilor (conștiente sau nu) care determină pe cineva să efectueze o anumită acțiune sau să tindă spre anumite scopuri”²⁸⁴. Rolul ei este foarte important în evoluția elevului, în stimularea interesului său pentru activitățile legate de studiul pianului, participarea la audiții, concursuri, recitaluri și concerte susținute de pianiști de renume. Toate aceste calități indispensabile unui viitor instrumentist au drept corolar **inteligenta**. Trebuie inoculat elevului mic al unui liceu de artă că nu învață tainele pianului pentru că așa i s-a direcționat cursul în viață, ci pentru că iubește muzica, este impresionat de minunatele sunete muzicale, va deveni și el un instrumentist de valoare și, de ce nu, pentru că își iubește și își apreciază profesorul instrumentist. Una dintre preocupările constante ale profesorului de pian este de a-l face pe micul muzician să recepteze corect piesa (intențiile compozitorului). Receptarea artei se face prin cultură, intelect, pasiune, cunoștințe, sensibilitate și abilități tehnice.

Aptitudinile – acele dispoziții naturale care duc la realizarea anumitor activități – sunt indispensabile elevilor din învățământul vocațional. La unii muzicieni de geniu precum Mozart, Enescu, aceste aptitudini, numite generic precocități, s-au manifestat încă de la vârste fragede. Nefiind uneori sesizate la timp, unele aptitudini se pot estompa și chiar să dispară. De aceea, este foarte important rolul părinților și al dascălilor – în clasele de început ale școlii. În ceea ce privește arta muzicală trebuie avute în vedere și dezvoltarea aptitudinilor mecanice și auzul intern. Alături de aptitudini și **caracterul** are un rol important în formarea viitorului muzician.

Auzul intern este un factor esențial în învățarea studiului la un instrument. Analizatorul auditiv – urechea – percepe undele sonore; la care trebuie să adăugăm obligatoriu: calea neuronală și reflectarea pe cortex. Un muzician va percepe înălțimea, intensitatea și timbrul sunetului, poate nu toate la același nivel, dezvoltându-se uneori inegal chiar la un singur individ. Așa cum vizual percepem imagini mai plăcute pe care le stocăm în memorie, altele pe care

²⁸⁴ Cf. *Dicționar de neologisme*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1978, p. 78.

refuzăm să le memorăm, tot așa imaginile sonore, în special cele muzicale, au reprezentarea lor pe cortex. Într-o etapă superioară putem ajunge la stimularea auzului intern și, mai ales, la imaginația auditivă.

Memorarea este un proces esențial, în special în muzică, la realizarea lui intervenind analiza, sinteza, comparația. Se evită, astfel, memorarea mecanică. Pentru a ajunge ca elevul să interpreteze muzica, memoria textului trebuie să fie strâns legată de memoria dinamică (a nuanțelor) deoarece se dorește ca muzica să fie reținută pe perioade mai lungi de timp.

Capitolul al III-lea, intitulat *Ora de pian*, conține șapte subcapitole:

1. Învățare, asimilare, consolidare;
2. Competitiv – colaborativ;
3. Metode de pian pentru începători – primii pași în învățarea notelor muzicale;
4. Lecția de pian – tipuri de lecții;
5. Exerciții de formare a abilităților și tehnicii pianistice;
6. Alegerea repertoriului;
7. Învățarea unei piese.

Acest capitol are o pondere deosebită în structura lucrării, el constituind nucleul cercetării. Ne-am axat pe un domeniu strict necesar instrucției – crearea la elevii noștri a ceea ce pedagogii numesc competitivitate. Din practica pedagogică am ajuns la concluzia că un elev este competitiv atunci când el nu este un simplu auditor al explicațiilor, ci devine un colaborator al profesorului. Admitem și așteptăm intervențiile elevului în actul instructiv-educativ. Nu dorim să facem o pledoarie *pro domo*, dar considerăm că în cadrul învățământului individual această colaborare dintre profesor și elev este mult mai evidentă, temporal dar și psiho-pedagogic, aceștia având posibilitatea unei conlucrări permanente – bineînțeles că toate aceste lucruri sunt aplicative în special la elevii avansați, cei care au trecut de perioada așa zisă a începătorilor. Profesorul trebuie să considere că nu există un lucru nerealizabil, nu trebuie să fie doar un simplu expozant de cunoștințe, ci mai ales un fin psiholog, un analist realist și eficient, care să-l transforme treptat pe elevul său într-un colaborator constant, ce pune în aplicare cunoștințele noi transmise, le modelează și le completează în funcție de propriul *eu*. Transformarea elevului din auditor al expozeului profesorului într-un element competitiv, dar și colaborativ, ar fi un ideal pe care noi pedagogii ar trebui să-l avem ca finalitate.

Elevii începători de la orice instrument învață primele noțiuni de interpretare cu ajutorul metodelor destinate acestui scop. Este necesar ca profesorul să-i predea elevului și metode de încălzire a mâinii și a degetelor, cum ar fi gamele muzicale și metoda *Hanon*. Aceste exerciții de încălzire au un rol foarte important, ele fiind corelate cu exercițiile psihice – cele de concentrare, de memorare, de educare a auzului intern. Elevul va trebui să urmărească pe lângă relaxarea

poignet-ului și articularea degetelor și o nuanță egală a sunetelor. Pe lângă cea mai folosită metodă de la noi din țară *Mica metodă de pian* de Maria Cernovodeanu am dorit să aduc la cunoștință, în special profesorilor debutanți, și alte metode românești, englezești și franceze.

- *Metodă de pian* de Alma Cornea Ionescu;
- *Metodă de pian* de Mircea Dan Răducanu;
- *Techniques pour le piano en 3D* de Pierre Minville-Sébastien;
- *The Adult Beginner at the Piano* de Barbara Kirkby-Mason;
- *Cours de Base Alfred pour le Piano pour les Adults (livre de leçon 1)* de Willard A. Palmer, Morton Manus, Amanda Vick Lethco.

În metoda franceză – *Cours de Base Alfred pour le Piano pour les Adults (livre de leçon 1)*, ne sunt prezentate o serie de exerciții pe teme din piese cunoscute orchestrale și vocale transcrise pentru elevii începători. Tema din partea a IV-a a *Simfoniei a IX-a, Oda bucuriei* de Ludwig van Beethoven este însoțită de o serie de cerințe adresate elevului (pentru mâna dreaptă):

- să taceze/să bată ritmul egal, numărând cu voce tare (fără instrument);
- să interpreteze și să cânte sau să spună digitația;
- să cânte numărând;
- să interpreteze vocal (să spună numele notelor sau pe versuri, acolo unde este cazul) și instrumental.

În general, în metodele pentru începători, la primele piese, sub fiecare notă este scris și numele ei. Încet, încet, acest lucru va dispărea. În continuare, în aceeași metodă, celebra melodie *Love me tender* a lui Elvis Presley, transcrisă de Aura Lee pentru începători (mâna stângă), ne propune același lucru specificat și în exercițiul pentru mâna dreaptă. Ca în aproape toate metodele, și aici elevul va face cunoștință cu problemele de teorie muzicală: de la denumirea notelor și locul lor pe portativ, la intervale, dinamică, măsuri muzicale și valori de notă.

Lucrarea prezintă ca o noutate și o altă metodă, intitulată *Povestea notelor* de Octavia Popescu pentru copiii cu vârsta între șase și șapte ani. Alfabetul muzical, pauzele și valorile notelor sunt prezentate sub forma unei povești. Trebuie de asemenea amintită și metoda doamnei prof. univ. dr. Paula Bălan *Mijlocel și Prichindel – Metodă de pian pentru cei mici*.

Toate aceste metode au ca scop stimularea imaginației, pentru ca elevii să învețe primele noțiuni de interpretare la pian într-o manieră ludică, specifică vârstei lor.

Pe lângă aceste metode sub formă de povești, care se adresează direct elevilor, profesorii descoperă și metode de învățare a pianului strict teoretice și practice, cum ar fi metoda scrisă de Ferdinand Beyer. Noutatea acestei metode constă în faptul că elevul învață să cânte la pian împreună cu profesorul – exemplu: interpretare la trei sau la patru mâini (*primo – secondo*),

dialog elev – profesor etc. Metoda se termină cu prezentarea ordinii tuturor tonalităților și relativelor lor.

O componentă a capitolului al III-lea este și tipologia lecției de pian. În procesul de învățământ, fie cel individual, cât și cel frontal - de aulă, lecția poate fi sistematizată în funcție de conținutul transmis: expozitivă, de comunicare de cunoștințe, de recapitulare a lucrurilor învățate, de simplă repetiție a problemelor expuse de profesor prin fixare/consolidare sau tipul mixt. Deși aparent părțile unei lecții sunt perimate (cel puțin din punct de vedere al denumirii lor), ele nu pot fi eliminate. Momentul de organizare al orei are o importanță deosebită, pregătindu-l pe elev din punct de vedere psihic. Este absolut obligatoriu să-l *deconectăm* pe elev de la orele de cultură generală, introducându-l într-un alt mediu – prielnic sau chiar mirific al sunetelor muzicii. Vom încerca să-i creăm elevului un spațiu real și virtual, în care să-și desfășoare următoarele 50 de minute – perioadă cât durează o oră – o lecție de pian. Constantele preocupări ale profesorului sunt poziția corpului elevului la instrument și cea a aparatului pianistic (poignet, mână, deget). *Cântatul la pian se bazează pe o serie de reflexe înnăscute și condiționate produse prin antrenament metodic*²⁸⁵. Aceste preocupări ale profesorului și elevului vor trebui să ducă în final la automatisme printr-un antrenament susținut. În extremele dinamicii și derivatele acestora (*p* – *f*) profesorul trebuie să-l facă pe elev să se asculte, iar sunetul să nu fie șters în *piano* și dur în *forte*, deși în partituri nu este scris la nici o nuanță cât de tare se apasă pe claviatură. Dificultatea în cântatul la pian constă în apăsarea de către elevul începător a clapelor cu degetele 1 și 5. Profesorul consacră chiar o lecție întreagă (primele trei săptămâni) pentru obținerea unui sunet de calitate și cu degetele 1 și 5. Degetul 1 este aparte deoarece, după cum se știe, degetele stau pe vârf pe clape (2, 3, 4, 5), iar el, prin faptul că este mai gros și opozabil trebuie să cântăm pe *colțul lui*. Astfel, profesorul trebuie să fie preocupat de articularea sunetelor din degete, lucru ce va atrage după sine relaxarea brațelor și va activa vârful degetelor.

O parte deosebit de importantă, dar și dificilă pentru profesorul de instrument constă în alegerea repertoriului. Acesta este dat elevului în funcție de dificultatea tehnică, înțelegere, dificultatea artistică, dar și de calitățile pe care acesta le are – nativ sau dobândite: intelectul, auzul intern, date muzicale vizibile, plăcerea pentru muzică și interpretarea artistică etc.

Exemple de dificultăți de repertoriu – piesele pot fi dificile din punct de vedere tehnic, sau al dinamicii: partea I din *Sonata Lunii* de Ludwig van Beethoven – dificilă dinamic; partea a III-a – dificilă tehnic – pentru clasele terminale – liceu, studiile de Karl Czerny – dificile tehnic pentru clasele II – IV. Când profesorul îi va da spre studiu elevului o piesă nouă, acesta o va parcurge pentru înțelegerea textului și a digitației – indiferent de greșelile comise. Pentru că profesorul îi

²⁸⁵ Alma Cornea-Ionescu, *Metodă de pian*, București, Editura Muzicală Grafoart, 2013.

va cere în execuție cursivitate (muzică neîntreruptă), elevul își va lua un tempo rar, ajungând până la mediu. În această etapă, el va urmări respectarea întrutotul a digitației, a notelor, a ritmicii și a dinamicii. Lejeritatea *poignet*-ului ajută elevii în viitoarele tempo-uri mai rapide. Scopul studiilor la instrument constă în memorarea repertoriilor pentru concursuri, audiții sau examene de sfârșit de an. Interpretarea se face de către elev mult mai ușor, când piesa este memorată.

Toate etapele memorării unei piese sunt strâns legate între ele. De exemplu, învățarea textului fără dinamică nu este valabilă. Aceste etape încep de la clasa a II-a ajungând până la un pianist consacrat, care va trece prin toate fazele mult mai rapid. Ca în orice domeniu, nici un specialist nu are voie să se rutineze, să creeze șabloane, cu atât mai mult profesorul modern, care este dator să creeze lecții complexe, nu standard, să inoveze, să întrepătrundă cultura generală cu cea muzicală, teoreticul cu interpretarea.

Această **datorie** pe care o are profesorul va aduce multe beneficii instrucției, dar și educației, el reușind să *plămădească* cu harul și arta sa pe viitorii muzicieni – în cazul nostru, viitorii pianiști.

Concluzii

Formarea viitorilor muzicieni-instrumentiști înseamnă o muncă laborioasă a profesorilor, prin profesionalism, har, dăruire.

Considerăm că fiecare profesor trebuie să fie capabil să analizeze comportamentul elevilor, manifestările, emoțiile, talentul lor. În funcție de datele native intelectuale, muzicale, fizice, am alcătuit cu multă atenție repertoriul fiecărui elev. Profesorul de pian începător sau cu mai multă experiență este necesar să diversifice metodele (există o multitudine de lucrări editate – fie românești, fie ale unor autori străini). În funcție de aptitudinile sau deprinderile elevilor, de capacitatea de învățare sau de înțelegere a textului muzical putem face comparații, evidențiind sau eliminând unele exerciții. Copiii care încep studiul unui instrument sunt cei cărora le inoculăm dragostea de muzică, îi educăm în spiritul toleranței, al iubirii și al civilizației, iar principala noastră sarcină este cumulată – instrucție și educație.

BIBLIOGRAFIE

- BĂLAN, Thedor – *Principii de pianistică*, București, Editura Muzicală, 1960
- BEYER, Ferdinand – *Metodă de pian op. 10*, București, Editura Muzicală, Grafoart, 2011
- BUGHICI, Dumitru – *Dicționar de forme și genuri muzicale*, București, Editura Muzicală, 1978
- CORNEA IONESCU, Alma – *Metodă de pian*, București, Editura Muzicală, 1971
- DELAVRANCEA, Cella – *Despre creație și interpretare*, București, Editura Eminescu, 1982
- KIRKBY-MASON, Barbara – *The Adult Beginner at the Piano or A Revision Course for the Young Pianist or A Short Music, Course for the Student Teacher*, London, Editura Bosworth, 2002
- MINVIELLE-SÉBASTIA, Pierre – *Techniques pour le piano en 3D*, Paris, Play Music Publishing, 2008
- PALMER, Willard A.; MANUS, Morton; LETHCO, Amanda Vick – *Cours de Base Alfred pour le Piano pour les adultes – livre de leçons 1*, Broché, Editura Alfred Publishing Co. INC., 2006
- PASCU, George, BOȚOCAN, Melania – *Carte de istoria muzicii*, vol. I și II, Iași, Editura Vasiliană, 2003
- PITIȘ, Ana; MINEI, Ioana – *Tratat de artă pianistică*, București, Editura Muzicală, 1982
- POCINOC, Tatiana – *Ornamentația în interpretarea pianistică*, Iași, Editura Artes, 2002
- RĂDUCANU, Mircea Dan – *Docimologia actului interpretativ*, Iași, Editura PIM, 2006
- RĂDUCANU, Mircea Dan – *Introducere în teoria interpretării muzicale*, Iași, Editura Artes a Academiei de Muzică, Iași, 1997
- RĂDUCANU, Mircea Dan – *Metodă de pian pentru învățământul elementar*, București, Editura Grafoart, 2013
- RĂDUCANU, Mircea Dan – *Metodica studiului și predării pianului*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1983
- RĂDUCANU, Mircea Dan – *Pedala, sufletul pianului*, Iași, Editura PIM, 2006
- RĂDUCANU, Mircea Dan – *Principii de didactică instrumentală*, Iași, Editura Moldova, 1994
- RĂDUCANU, Mircea Dan – *Studii de psihopedagogie pianistică*, Iași, Editura PIM, 2007
- ȘTEFĂNESCU, Ioana – *O istorie a muzicii universale*, București, Editura Muzicală, 1998
- *** *Psihopedagogia în sinteze*, Bacău, Editura EduSoft, 2006
- *** *Psihopedagogia pentru grade didactice*, Iași, Editura Polirom, 2005
- *** *Dicționar de mari muzicieni*, sub coordonarea lui Antoine Goléa și Marc Vignal, traducere și completări privind compozitorii români de Oltea Șerban-Pârâu, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2010
- *** *Dicționar de muzicieni* – București, Nemira, 2000

WEBOGRAFIE

www.biography.com (accesat 5. 01. 2016)

https://halshs.archives-ouvertes.fr/search/index/q/*/keyword_t/Clara%20Haskil/ (accesat 5. 01. 2016)

<http://www.dinulipatti.com/> (accesat 5. 01. 2016)

<http://www.biography.com/people/vladimir-horowitz-9344230> (accesat 5. 01. 2016)

<http://arrauhouse.org/> (accesat 5. 01. 2016)

<http://www.nytimes.com/1991/06/10/obituaries/claudio-arrau-pianist-is-dead-at-88.html> (accesat 5. 01. 2016)

<http://www.arims.org.il/artist.htm> (accesat 5. 01. 2016)

POÈME SYMPHONIQUE PENTRU 100 DE METRONOAME SAU UN PRINCIPIU GENERATOR DE FORMĂ

Profesor drd. Amalia Szűcs-Blórnaru

Școala gimnazială Vaskertes, Gheorgheni

Conducător științific, Prof. univ. dr. Pavel Pușcaș

Academia de Muzică Gheorghe Dima, Cluj-Napoca

Abstract: *Poème symphonique pour 100 métronomes* is one of the major and surprising creation of the composer György Ligeti. There is an ironic aspect in choosing the title. But there is a philosophical stance designed to sense Bergsonian time. We can see a playful side of the musical opus. Also, the mathematical configuration of the work can not be ignored, as the result of the composer's attachment for the intuitive mathematical thinking. We will discuss the subject further from this last perspective. As we do not have access to the *score* we can only reconstruct a mathematical model of the work. The numbers which represent the metronomic beats are grouped into subsets on a criterion of divisibility. For each one from this group is calculated and plotted pulsation for a period of six seconds to the highest full circle. We resumed calculations and a variant suggested by the composer. Finally we computed the fractal dimension for the two alternatives and found similar results. The conclusion is that the experiment conducted *Poème symphonique pour 100 métronomes* represented the foundation of the micropolyphony. The mechanism of repetitive formulas that generate a musical form in which we do not have any repetitions stays at the base of the works included in the pattern-mecanico category. The illusory rhythms which are not in the score but we can hear them, the compact audible mass obtained from numerous short sounds, executed at a high speed, represent the magic of discreet (in the mathematical sense) that becomes continuous and one of the major marks of ligetian style.

Keywords: György Ligeti, *Poème symphonique*, métronomes, form, graphic, fractal dimension.

1. Introducere

Poème symphonique pentru 100 de metronoame este una din creațiile importante și, în același timp, surprinzătoare a compozitorului György Ligeti. Ea a fost realizată în anul 1962, într-o perioadă consecutivă celei petrecute de autor la Studioul Electroacustic de la Köln și, poate, sub influența esteticii mișcării *Fluxus*. Lucrarea a fost prezentată în primă audiție la o recepție ce a avut loc în localitatea olandeză Hilversum, cu ocazia închiderii Cursurilor și concertelor de muzică nouă ale Fundației *Gaudeamus*, la City Hall în data de 13 septembrie 1963. Ea urma să fie transmisă de televiziunea olandeză, dar transmisiunea nu a mai avut loc. Ligeti a reușit să scandalizeze publicul așa cum procedase (asumat) în 1961 și la conferința *Despre viitorul muzicii*.

„Am compus Poème symphonique pentru 100 de metronoame mecanice de formă piramidală în 1962. Partitura – o pagină dactilografată – conține indicațiile asupra manierei de a obține, de a plasa, de a regla și de a re-asambla metronoamele. Imediat ce metronoamele sunt în funcțiune, forma muzicală apare automat, și, dacă se respectă strict indicațiile de reglaj, opera care rezultă este aproape întotdeauna identică”²⁸⁶ [trad.n.].

Pe lângă obsesia compozitorului pentru mecanisme (deregate) el mărturisește că, la vremea conceperii opusului discutat, era la modă teoria informației și că a participat la numeroase discuții despre *estetica informației*. „Mi-am imaginat, prin urmare, să creez o grilă ritmică atât de densă încât să pară în primul rând continuă: ceea ce implică interferență și dezordine”²⁸⁷ [trad.n.]. El a realizat o textură *quasi*-uniformă, din care se evidențiază modele ritmice de accente.

Există un aspect ironic în alegerea titlului. De ce poem simfonic și nu orice altă formă? Referirea ironică este la adresa epocii romantice a cărei formă reprezentativă este poemul simfonic, ori se adresează direct lui Franz Liszt, cel care a creat această formă. Dar există și o ipostază filosofică a timpului conceput în sens bergsonian – timpul real fizic în care se desfășoară lucrarea este compus din cronologii diferite suprapuse. Aflăm o latură ludică a opusului – putem aborda totul ca pe o joacă cu metronoame. De asemenea, nu poate fi ignorată configurația matematică a lucrării, rezultantă a atașamentului compozitorului pentru un mod de gândire intuitiv matematic și structurarea opusului. Din această ultimă perspectivă vom aborda și noi lucrarea în cele ce urmează.

2. O radiografie a lucrării

Cum nu avem acces la *partitură*, putem doar să (re)constituim un model matematizat al lucrării. Metronoamele au o capacitate de 39 de tempo-uri diferite cuprinse între $MM = 40$ și $MM = 208$. Este evident că cele 100 de metronoame vor fi reglate de cel puțin două ori în toate vitezele, unele fiind chiar triplate. Aceasta va aduce elementul aleatoric în audiție. Faptul că evenimentele sonore sunt doar sunetele percutante ale mecanismelor ne trimite cu gândul la minimalismul muzical.

Numerele ce reprezintă tactările metronomice se cer grupate în submulțimi pe un criteriu de divizibilitate. Reamintim că e vorba de numărul de tactări / băți minut. Numărul de grupe ori submulțimi și elementele lor se prezintă astfel:

²⁸⁶ „J’ai composé le Poème symphonique pour cent métronomes mécanique de forme pyramidale en 1962. La partition – une page dactylographiée – comporte les indications sur la manière de se procurer, de placer, de régler et de remonter les métronomes. Dès que les appareils sont en marche, la forme musicale surgit automatiquement, et, si l’on respecte strictement les indications de réglage, l’œuvre qui en résulte est presque toujours identique”. György Ligeti, *L’atelier du compositeur*, Genève, Edition Contrechamps, 2013, p. 188.

²⁸⁷ „J’ai donc imaginé de créer une grille rythmique si dense d’abord qu’elle en paraîtrait Presque continue: ce qui implique brouillage et désordre”. *Ibidem*, p. 191.

Tabel 1

Nr. crt.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
MM	40	42	44	46	48	52	54	56	58	76
	50	63	66	69	72	104	108	112	116	152
	60	84	88	92	96	208	-	-	-	-
	80	126	132	138	144	-	-	-	-	-
	100	168	176	184	192	-	-	-	-	-
	120	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	160	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	200	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Pentru fiecare submușime am calculat cel mai mare divizor comun al valorilor, cu scopul determinării unui ciclu complet de tactări Δt (timpul scurs între momentul inițial și următorul în care vor bate simultan toate metronoamele dintr-un grup) $\Delta t = 60 / \text{c. m. m. d. c.}$ (Reamintesc formula de stabilire a duratei unei pulsații a metronomului $t = 60 / \text{MM}$ secunde.) Am aproximat la nivel de miime de secundă, considerând că auditiv nu putem percepe diferența iar vizual, pentru reprezentarea grafică, de asemenea, deviația este imperceptibilă. Durata unei perioade corespunzătoare fiecărui grup și este prezentată în tabelul 2.

Tabel 2

Nr. crt.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Δt (s)	6	2,856	2,727	2,608	2,500	1,153	1,111	1,071	1,034	0,789

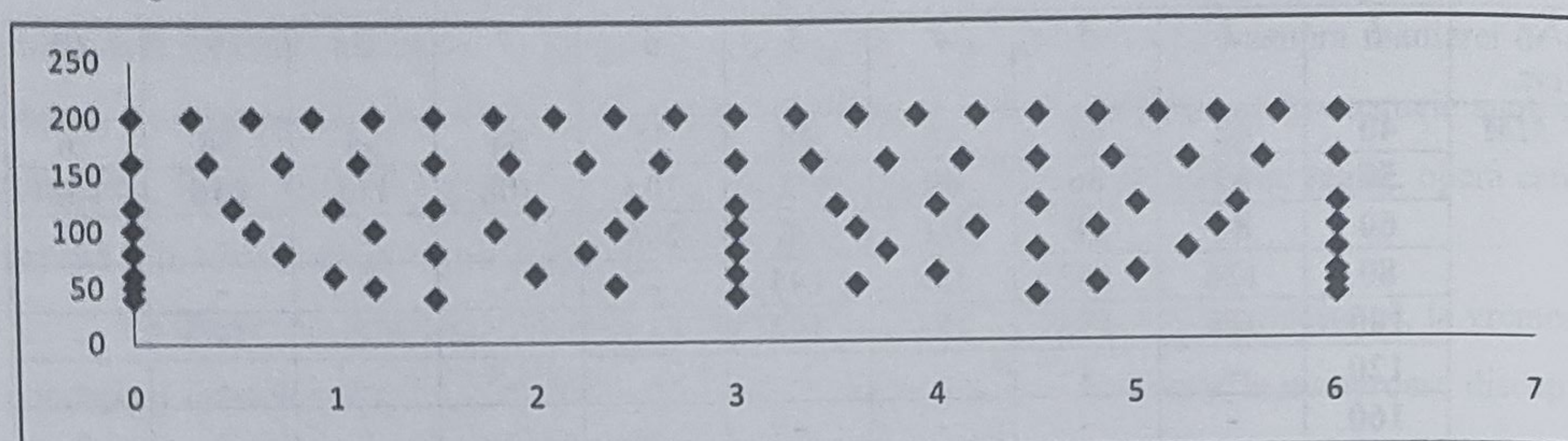
Pentru prima grupă detaliem în tabelul de mai jos (tabel 3) duratele intervalelor de timp pentru fiecare viteză și numărul de tactări ale metronomului într-un ciclu complet.

Tabel 3

MM	40	50	60	80	100	120	160	200
Interval (secunde)	1,500	1,200	1,000	0,750	0,600	0,500	0,375	0,300
Nr. de bătăi	4	5	6	8	10	12	16	20

În reprezentarea grafică din figura 1 și în următoarele pe axa orizontală am reprezentat timpul exprimat în secunde, iar pe cea verticală numărul tactărilor metronomului. Imaginea evidențiază momentul inițial (prima bătaie a metronoamelor), respectiv pe cel de încheiere a perioadei ca fiind cele cu maximum de tactări – 8, dar și un moment intermediar de maxim local cu șapte tactări simultane. Percepția auditivă va fi de accent în cele trei momente față de pulsația continuă și cvasi-constantă a celorlalte momente.

Fig. 1

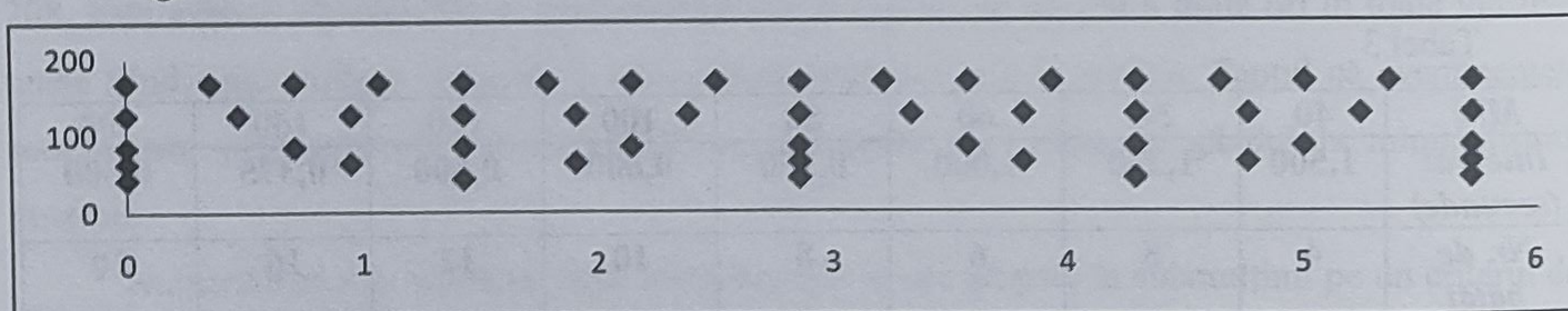


În aceeași manieră continuăm calculele și reprezentarea grafică a următoarelor submulțimi. Grupele 2-5 au câte 5 elemente și același număr de bătăi în perioade din ce în ce mai scurte. Din cauza numărului mai redus de elemente și accentele produse vor fi mai slabe. În cazul acestor submulțimi am ales să reprezentăm două cicluri complete, pentru a acoperi intervalul de timp al primei grupe. Toate se comportă în același fel: același număr de bătăi într-o perioadă, maximul este atins la începutul și sfârșitul ciclului (5 tactări simultane), toate prezintă un maxim local la jumătatea timpului cu o intensitate de 4 tactări concomitente. Rezultatele se regăsesc în continuare astfel: **Tabel 4** – figura 2; **Tabel 5** – figura 3; **Tabel 6** – figura 4; **Tabel 7** – figura 5.

Tabel 4

<i>MM</i>	42	63	84	126	168
<i>Interval (secunde)</i>	1,428	0,952	0,714	0,476	0,357
<i>Nr. de bătăi</i>	2	3	4	6	8

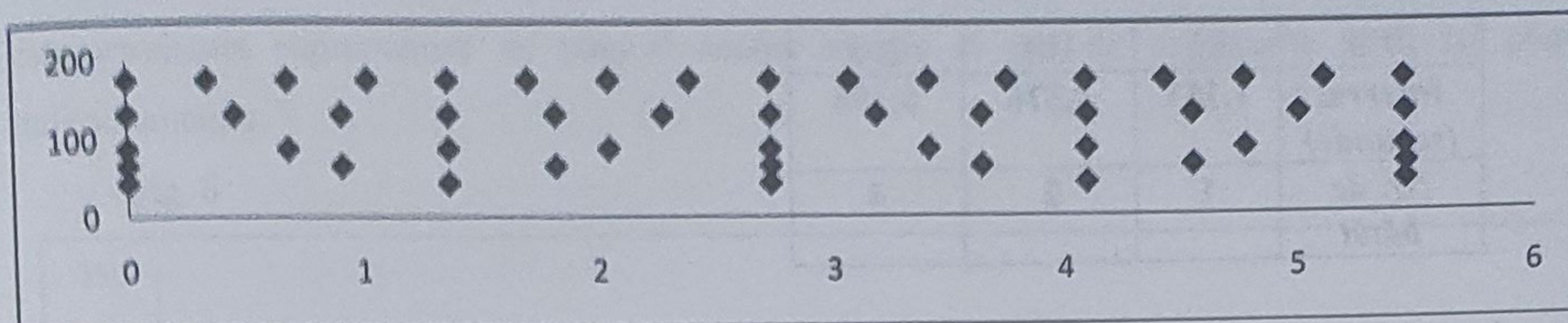
Fig. 2



Tabel 5

<i>MM</i>	44	66	88	132	176
<i>Interval (secunde)</i>	1,363	0,909	0,681	0,454	0,340
<i>Nr. de bătăi</i>	2	3	4	6	8

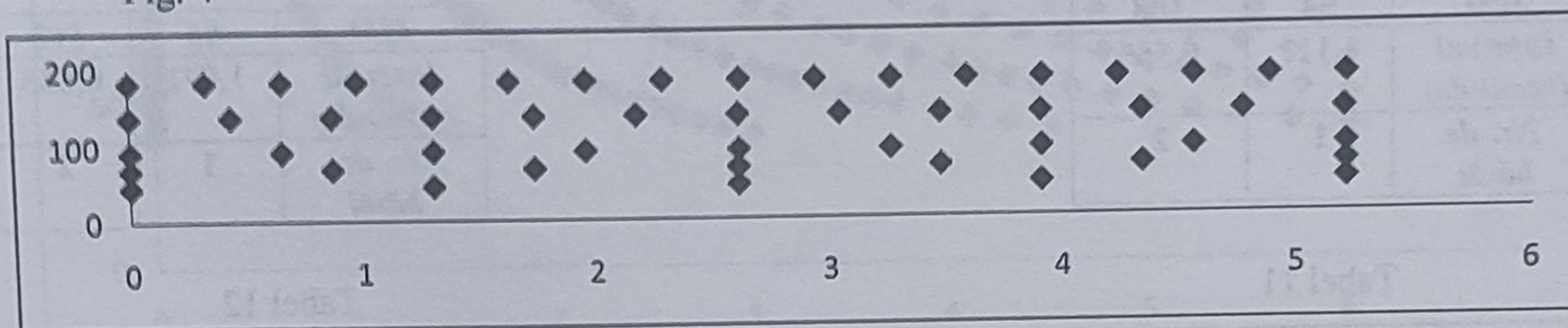
Fig. 3



Tabel 6

<i>MM</i>	46	69	92	138	184
<i>Interval (secunde)</i>	1,304	0,869	0,652	0,434	0,326
<i>Nr. de bătăi</i>	2	3	4	6	8

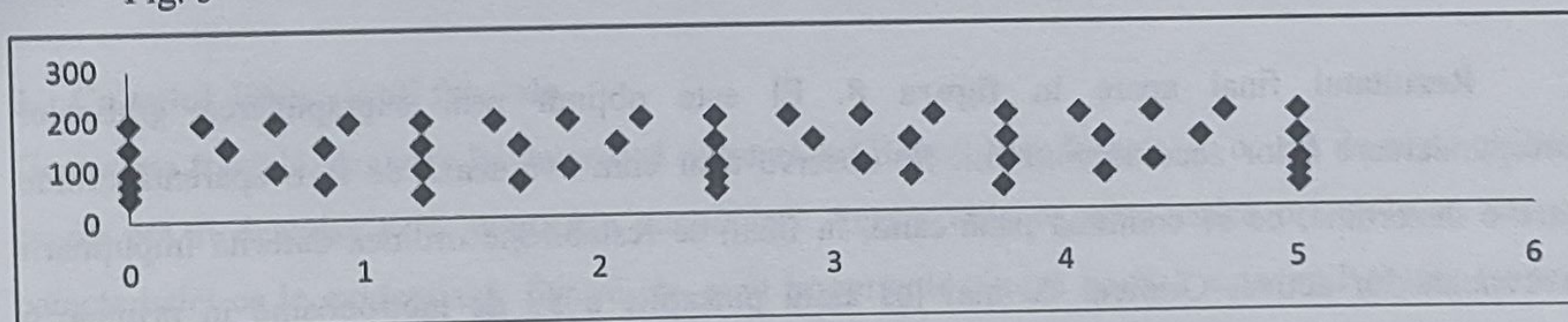
Fig. 4



Tabel 7

<i>MM</i>	48	72	96	144	192
<i>Interval (secunde)</i>	1,250	0,833	0,625	0,416	0,312
<i>Nr. de bătăi</i>	2	3	4	6	8

Fig. 5

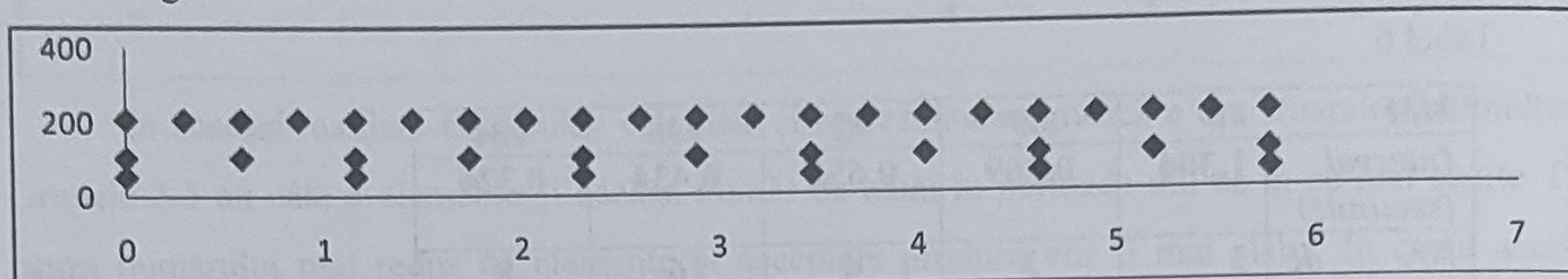


Următoarele grupe au numărul de elemente în descreștere după cum urmează: o grupă de trei elemente (tabel 8), respectiv patru grupe cu câte două (tabel 9, tabel 10, tabel 11, tabel 12). Ultimele patru grupe au un comportament identic, explicabil prin similitudinea relației dintre numere.

Tabel 8

<i>MM</i>	52	104	208
<i>Interval (secunde)</i>	1,153	0,576	0,288
<i>Nr. de bătăi</i>	1	2	4

Fig. 6



Tabel 9

<i>MM</i>	54	108
<i>Interval (secunde)</i>	1,111	0,555
<i>Nr. de bătăi</i>	1	2

Tabel 10

<i>MM</i>	56	112
<i>Interval (secunde)</i>	1,071	0,535
<i>Nr. de bătăi</i>	1	2

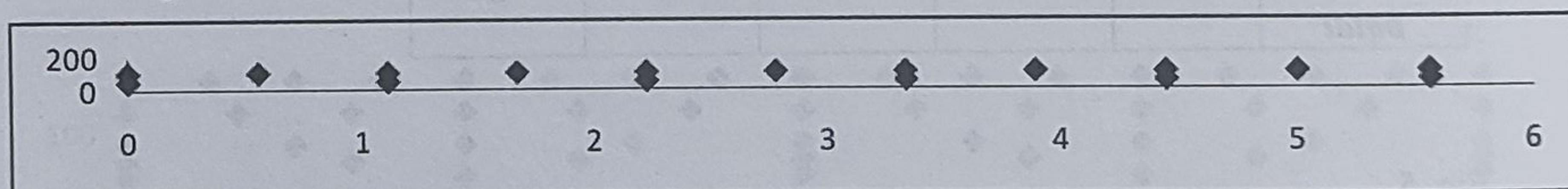
Tabel 11

<i>MM</i>	58	116
<i>Interval (secunde)</i>	1,034	0,517
<i>Nr. de bătăi</i>	1	2

Tabel 12

<i>MM</i>	76	152
<i>Interval s(secunde)</i>	0,789	0,394
<i>Nr. de bătăi</i>	1	2

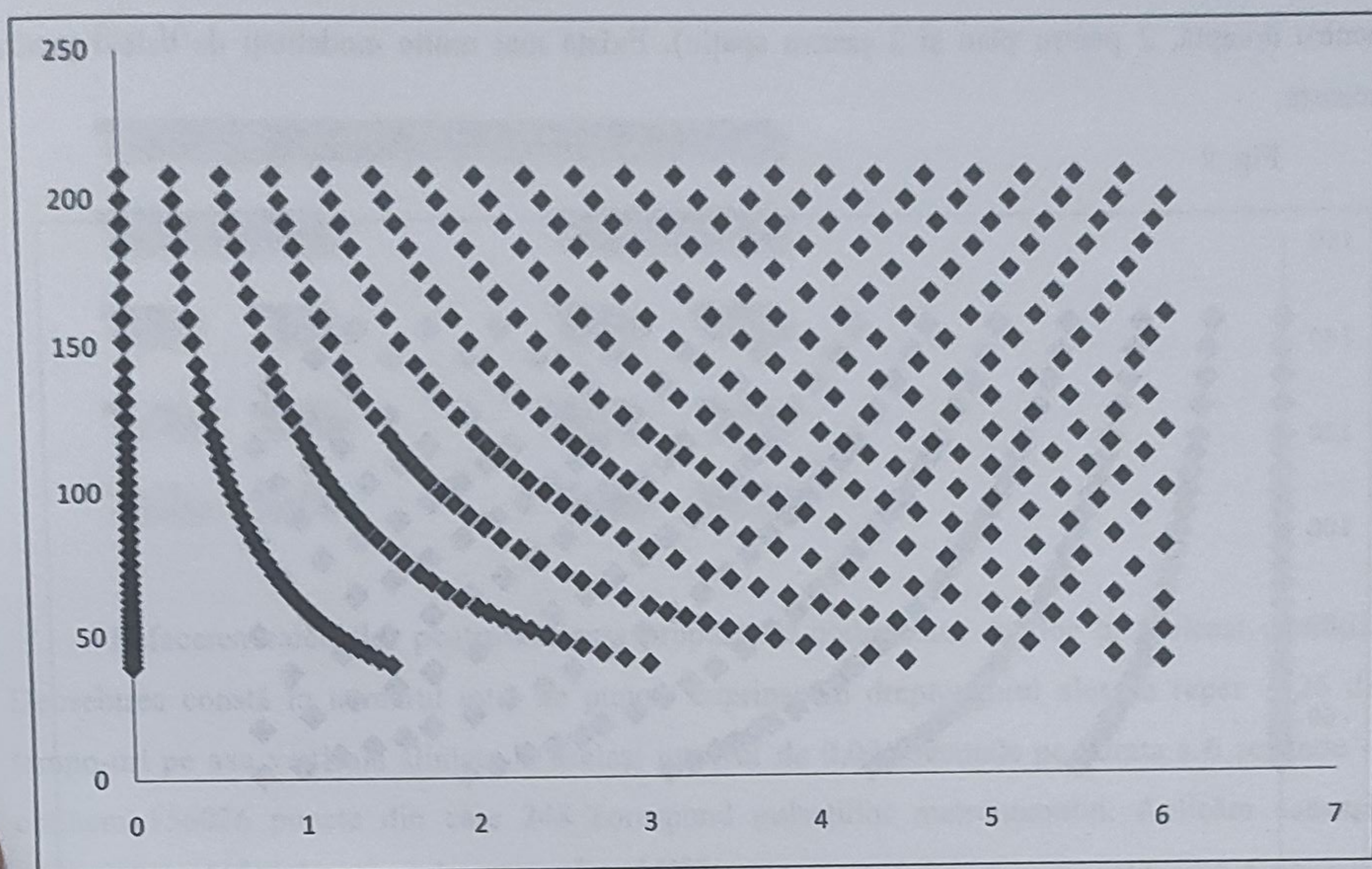
Fig. 7



Rezultatul final apare în **figura 8**. El este obținut prin suprapunerea graficelor corespunzătoare celor zece submulțimi. Se observă ușor cum evoluează de la o aparentă ordine către o dezordine, ce se continuă până când, la final, se restabilește ordinea datorită împușinării metronoamelor active. Graficul de mai jos arată pulsațiile a 39 de metronoame în primele 6 secunde; concret sunt 422 de tactări reprezentate. Pragul audibilității este aproximativ de 20 sunete/secundă. Deși urechea noastră nu le poate percepe individual, se evidențiază momentele în care se suprapun mai multe tactări. Auzim un ritm care în realitatea execuției nu există. Succesiunea de pulsații punctuale formează o masă compactă *zumzăitoare*. Discretul matematic devine un

continuum sonor. Astfel ajunge Ligeti la fundamentarea micropolifoniei. Textura densă și continuă este rezultanta suprapunerii de planuri sonore simple și atât de numeroase încât își pierde individualitatea.

Fig. 8



Există o versiune a indicațiilor de execuție ce a fost scrisă pentru prezentarea lucrării în cadrul Festivalului *Hommage à György Ligeti* (Gütersloh – 5 mai 1990) și publicată de Editura Schott. Din aceasta aflăm că „metronomele trebuiesc reglate la diferite viteze – de la MM 144 la MM 50 de exemplu – cu toate felurile de subdiviziuni intermediare”²⁸⁸ [trad. n]. Reprezentarea grafică pentru această variantă este mai puțin densă decât cea modelată de noi – 268 de pulsații în același interval de 6 secunde. Are loc aceeași iluzie de *continuum* obținut din sunete discrete și, în același timp, avem percepția intuitivă a caracterului fractal (figura 9).

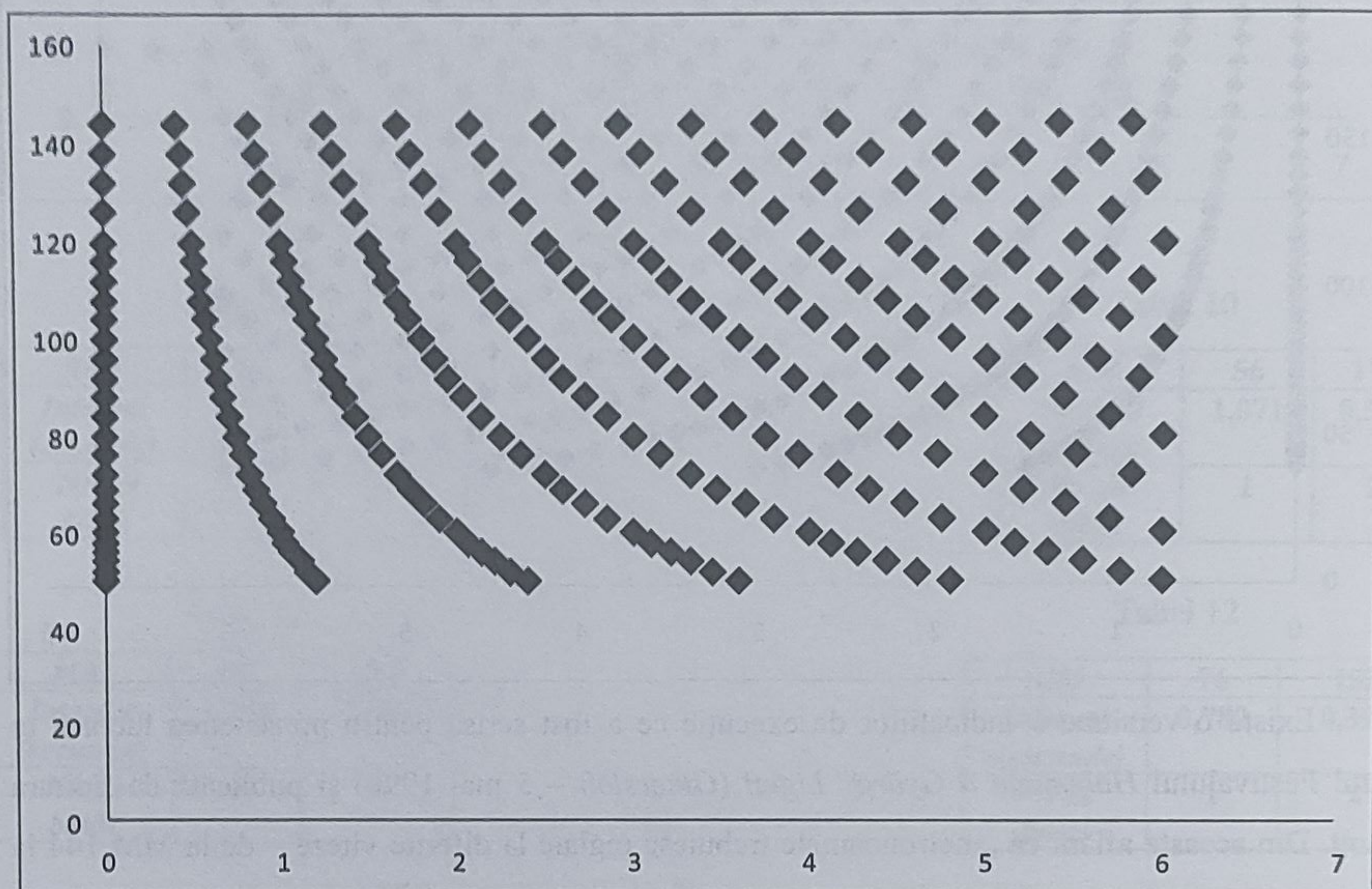
3. Calculul dimensiunii fractale

Geometria fractală, cea care își datorează nașterea lui Benoît Mandelbrot, se ocupă de acele obiecte ce nu pot fi descrise prin geometria euclidiană. Aceste obiecte matematice ori reale au câteva caracteristici ce le evidențiază. Dintre ele, sunt importante pentru analiză autosimilaritatea (strictă ori statistică), lacunaritatea și dimensiunea fractală. Prima, autosimilaritatea se remarcă aproape instantaneu din imaginea grafică. De obicei există un inițiator, un generator și un nucleu. Inițiatorul

²⁸⁸ „Les métronomes doivent être réglés à différentes vitesses – de MM 144 à MM 50 par exemple – avec toutes sortes de subdivisions intermédiaires”. György Ligeti, *L'atelier du compositeur*, Genève, Edition Contrechamps, 2013, p. 192.

este elementul geometric de la care se pornește, generatorul ne dă regula de dezvoltare a unui nucleu prestabilit. Prin iterarea regulii oferite de generator se obține obiectul fractal. Putem gândi *Poemul simfonic pentru 100 de metronoame* într-o manieră similară. Dimensiunea fractală este un număr real, spre deosebire de numerele naturale utilizate în geometria euclidiană (0 pentru punct, 1 pentru dreaptă, 2 pentru plan și 3 pentru spațiu). Există mai multe modalități de calcul pentru aceasta.

Fig. 9



În cazul de față, primul grafic s-a asociat cu imaginea *prafului lui Cantor* (figura 10), obținut prin secționarea unui segment în trei părți, din care se păstrează cele două părți extreme. La rândul lor, acestea sunt supuse acelorași operații și se poate continua, teoretic, la infinit.

Suprapunerea de tempo-uri cu divizor comun așează în grafic punctele corespunzătoare de o manieră similară. Repetarea perioadelor complete, teoretic infinită, se încheie datorită limitării în timp a execuției. Mai mult, pentru lucrarea analizată, avem o suprapunere de grupuri cvasi-independente.

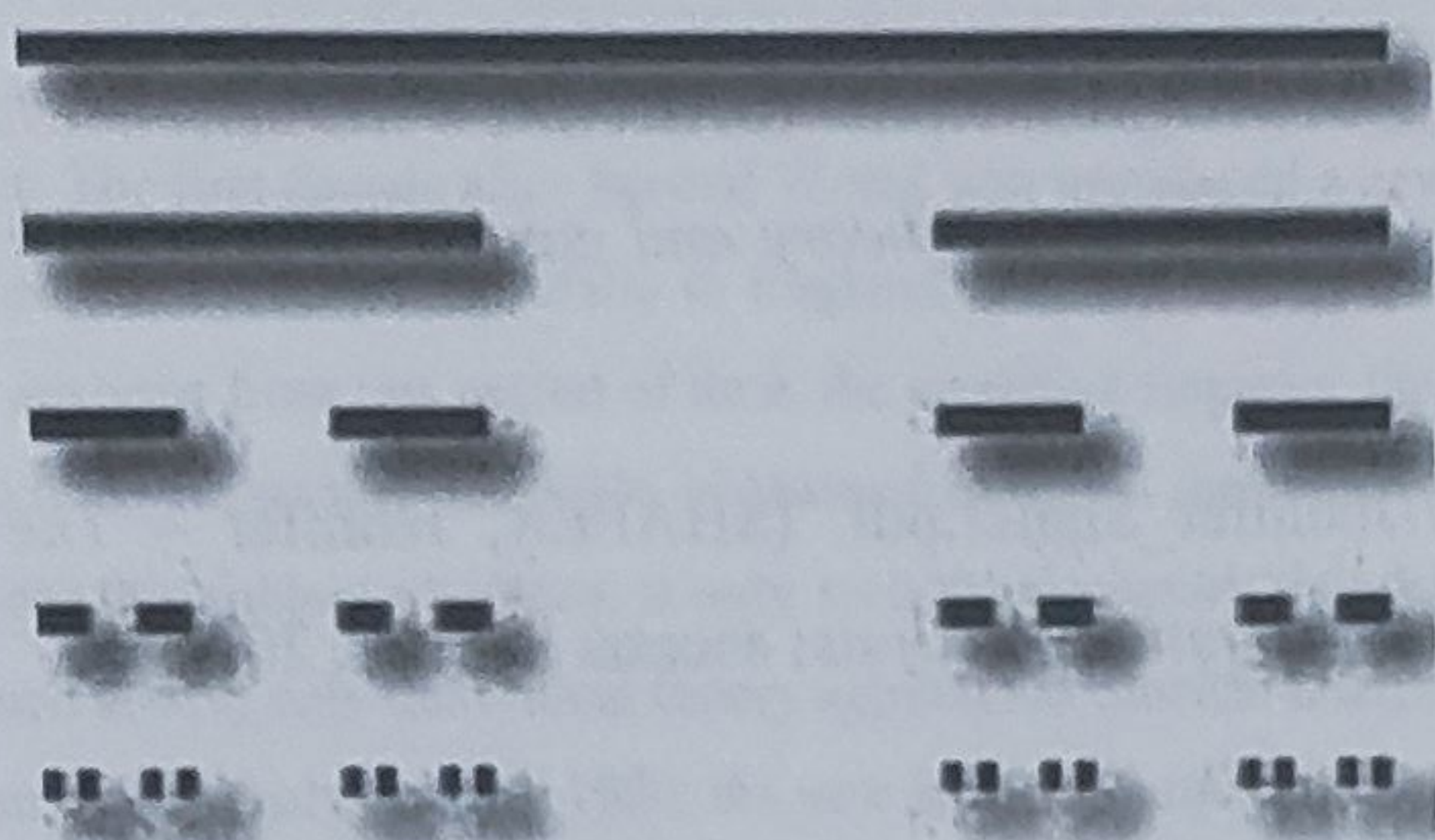
Putem imagina în planul graficului un dreptunghi ce conține punctele asociate fiecăruia din cele 39 de tempo-uri ale metronomului (pe axa verticală) și aliniate la 0,001 secunde pe o durată de 6 secunde (pe axa orizontală), adică un total de 234039 puncte. Dintre acestea sunt reținute doar punctele care înregistrează o bătaie de metronom, mai exact cele 422 de puncte

reprezentate. Aplicăm formula și efectuăm calculele. Rezultă $D = \frac{\ln [\text{numărul punctelor reținute}]}{\ln [\text{numărul total de puncte}]} =$

$$\frac{6.0448}{12.3627} = 0,4889 \approx 0,49. \text{ Altfel spus, } \textit{Poemul simfonic pentru 100 de metronoame} \text{ are, în}$$

reprezentarea sa grafică, o dimensiune fractală aproximativă de 0,49 (ceva între punct și dreaptă).

Fig. 10



Refacerea calculelor pentru varianta propusă de compozitor are loc în aceleași condiții. Deosebirea constă în numărul total de puncte cuprinse în dreptunghiul ales ca reper – 26 de tempo-uri pe axa verticală aliniate la același interval de 0,001 secunde pe durata a 6 secunde – obținem 156026 puncte din care 248 corespund pulsațiilor metronomului. Aplicăm aceeași formulă $D = \frac{\ln [\text{numărul punctelor reținute}]}{\ln [\text{numărul total de puncte}]} = \frac{5,5133}{11,9572} = 0,4610 \approx 0,46$. Există o diferență între cele două rezultate, ceea ce era de așteptat însă aceasta nu este semnificativă, cele două rezultate se află în aceeași zonă numerică.

4. Concluzie

Experimentul realizat în *Poemul simfonic pentru 100 de metronoame* a reprezentat fundamentarea micropolifoniei. Ea se va regăsi într-un număr însemnat de opusuri valoroase ale autorului – *Continuum for harpsichord*, *Coulée pentru orgă*, *Cvartetul de coarde nr. 2*, *Melodien* ori *Zece piese pentru cvintet de suflători* și *Lux Aeterna*. Mecanismul formulelor repetitive, ce generează o formă muzicală în care nu avem nici un fel de repetiție, stă la baza lucrărilor incluse categoriei *pattern-mecanico*. Ritmurile iluzorii ce nu există în partitură, dar pe care le auzim - masă sonoră compactă obținută din numeroase sunete cu durată scurtă, executate la o viteză mare - reprezintă magia discretului (în sens matematic), ce devine continuu. Aceasta reprezintă una din mărcile importante ale stilului ligetian. Compozitorul creează celula și dă direcțiile de creștere (algoritmul), forma evoluează generându-se singură.

BIBLIOGRAFIE

LIGETI, György – *L'atelier du compositeur*, Genève, Edition Contrechamps, 2013

WEBOGRAFIE

https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/Salter_uncg_0154D_10135.pdf. (SALTER, Jonathan – *Chaos in music: Historical developments and applications to music theory and composition*; accesat 5. 01. 2016)

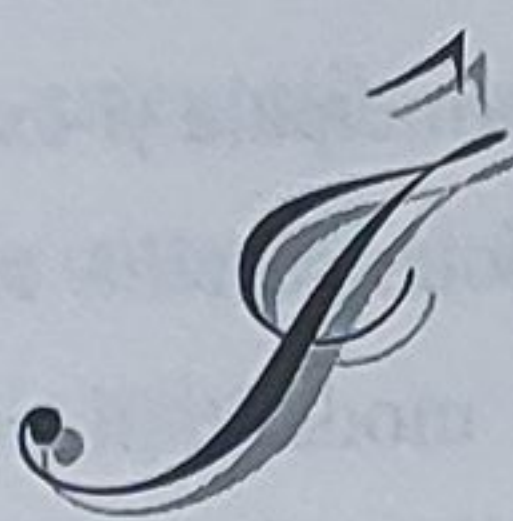
https://www.etbu.edu/files/2113/8608/9827/Jennifer_Shafer.pdf. (SHAFER, Jennifer – *The Two-Part and Three-Part Invention of Bach: A Mathematical Analysis*; accesat la 8. 01. 2016)

TEHNICI DE ANALIZĂ MUZICALĂ DEZVOLTATE ÎN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XX

Lector univ. dr. Iliana Velescu
Universitatea Ovidius, Constanța

Abstract: The first decade after Second World War introduced a new direction for analyzing the musical reasons which influenced the dissection especially in England, but also in some European countries or United States of America. The various analyses from this period of time, the cognitive sciences, the semiology and the critical theory came together to undertake the substances and style of Mathematics. All these created a new academical subject- musical analysis. To know how this subject was born, it only took the necessary impulsion to create analyse languages. From the subjects mentioned above, only the critical theory approaches musical analysis. They both study the formal-historical part: until 1980- structural analysis, after 1980, the new one- the formalism. The interest for structural analysis can be considered a characteristic trait. Related to this, the structures seem to be more declared, predicable than discovered. The new tendency in analysis is to create an emphatic personal note by evaluating, delineating some subjective interpretations.

Keywords: Music analysis, musicology, twentieth century.

 În primul deceniu după cel de-al Doilea Război Mondial se dezvoltă o nouă direcție în privința analizelor muzicale motivice, ce a influențat cercetările de gen, mai ales în Anglia, dar și în unele țări din Europa sau Statele Unite ale Americii. Un tipar de analiză a fost prezentat pentru prima oară de Rudolph Rétî (1885-1957) în cele două cărți ale sale, dintre care, reprezentativă este prima, respectiv *The Tematic Process in Music* (1951).

Înainte de elaborarea unui tipar de analiză, Rétî a fost preocupat de analiza sonatelor lui Ludwig van Beethoven, cu intenția de a identifica procesul de compoziție al lui Beethoven și de a evidenția elementele particulare de stil ale compozitorului.

În analize, acesta pornește de la un punct de vedere bidimensional al construcției formale care a fost implementat de Arnold Schoenberg în lucrarea *Schoenberg's Fundamentals*²⁸⁹. Această idee presupune dezvoltarea motivică și divizarea sau delimitarea (demarcația). Metoda în sine se realizează prin reducția întregului material tematic al lucrării la elementele comune, altfel spus, la o serie de celule care subliniază materialul motivic al piesei. Conturul melodic al acestor celule, cuprind două sau trei intervale și se prezintă fără valori ritmice. Fiecare celulă se poate supune procedeelelor de transpoziție sau inversare. *Celulele-șablon* realizează o simetrie între părțile lucrării fiind considerate o consecință evidentă a actului de compoziție. Aceste șabloane își susțin propria

²⁸⁹ Ian D. Bent, Anthony Pople, *Analyses II History, 1947-1970, The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1, Edited by Stanley Sadie, Oxford University Press, 2002, p. 33.

lor grupă naturală tematică care, în lucrările lui Beethoven, iau adeseori locul forme stricte a textului, devenind schema tuturor temelor din toate părțile; aceasta determină modulațiile, figurațiile și punțile, și mai mult decât atât, prezintă o structură a întregii arhitecturi muzicale.

În anii '60 muzicologul Hans Keller (1919-1985) a prezentat primul său studiu dintr-o serie scurtă *Functional Analysis* în care expune principiile *analizei funcționale*. Autorul vede contrastele drept aspecte diferite ale unei singure idei primare, de aceea, unul din obiectivele lucrării a fost acela de a izola unitățile de bază. În timp ce punctul de vedere al lui Rétî privește existența unui singur proces pe tot parcursul piesei, Keller apreciază muzica ca un proces dublu: o dezvoltare lineară prin care muzica *transmite* și ascultătorul *înțelege* – în același timp fiind controlată de o singură celulă de tipul *ideii de bază*. Singularitatea acestei idei introduce un element de proiecție în procesul compozițional. Keller a pledat pentru ideea muzicală care are două dimensiuni, având un *foreground* (un *prim-plan*) și un *background* (*plan secund*). *Prim-planul* acționează după legea contrastului, iar *planul secund* – după legea identității.

Astfel, punctul de vedere al lui Keller este de a identifica unitatea în diversitate prin prezența latentă, constantă a unei singure idei de bază, articulată în timp ca o succesiune de contraste pe suprafața muzicii. Prima sarcină a celui care analizează trebuie să fie identificarea *ideii de bază*. Aceasta se realizează prin strângerea laolaltă a tuturor materialelor tematice principale și extragerea prin reducere a factorului comun din interiorul acelui material. Cea de-a doua sarcină este de a justifica continuitatea *prim-planului*. Aceasta implică nu numai explicarea modalității prin care fiecare *idee de bază* este derivată din original, dar și de ce acea derivație particulară apare în acel loc. Analiza tratează funcțiile unei piese ca și cum ar fi un organism viu. Asemănător lui Rétî, *ideea de bază* este de obicei o schemă a unei linii melodice, o succesiune de intervale fără ritm. Evoluția acesteia devine o ritmizare, iar derivațiile din *prim-plan* pot suferi diverse modificări care pot implica transpoziții, inversări, recurențe (sau re-aranjarea elementelor din idee).

Analizele lui Rétî și Keller au fost continuate tot în decursul anilor '60 prin două lucrări ale lui Alan Walker (n. 1930). În prima dintre acestea, *A Study in Musical Analysis* (1962) el susține validitatea formelor în oglindă și introducerea elementelor represivității și preconștiinței freudiene asociate în teoria unității motivice. Cea de-a doua carte a lui Walker, *An Anatomy of Musical Criticism* (1966), propune un material de analiză care demonstrează *forțele atotpătrunzătoare ale planului secund* ce operează în creația muzicală și mai departe în teoria freudiană. Cartea conține o expunere a istoriei *background-ului/planului secund* un concept fundamental în lucrările lui H. Keller.

Cu puțin timp înainte, Deryck Cook (1919-1976) a reînviat teoria hermeneutică prin lucrarea *The Language of Music* (1959). În această carte el pledează pentru substanța muzicii (*materials of*

music) înțelegând astfel un vocabular specific de contururi intervalice cu conotații ale stărilor emoționale²⁹⁰. Analizele s-au bazat pe fenomene naturale, traducând o expresie muzicală a stării psihologice și a evenimentelor în expresii verbale. Lucrarea prezintă tiparele intervalelor tonale ca formule definitorii a diferitelor stiluri muzicale.

Către sfârșitul acestei perioade exista un mare interes pentru analiza stilurilor, așa cum este prezentat de Richard Crocker (n. 1927) în *A History of Musical Style* (1966), Alan Lomax (1915 - 2002) în studiile din *The Cross Cultural Study of Expressive Style* (1968) și Jan LaRue (1918 - 2004) în *Guidelines for Style Analysis* (1970). Acestea din urmă, au condus la cristalizarea unei metode de analiză care propune fragmentarea întregului în părți componente sau grupuri. Fiecărui grup i se atribuie o scală de măsură. Construcția și apartenența sunt doar doi dintre termenii de referință alături de tehnicile instrumentale și scrierea vocală, folosirea consonanței, disonanței, metrului, ritmului, a texturii și așa mai departe, elemente care definesc un stil sau un repertoriu. Sistemul lui LaRue s-a dezvoltat având în vedere repertoriul muzicii instrumentale din secolul al XVIII-lea. Lomax și-a îndreptat atenția către muzica vocală din universul folcloric al culturilor din întreaga lume.

Analiza pe grupe (sau categorii) stabilește o grilă bidimensională, un tipar; o dimensiune cuprinde categoriile, cealaltă scala de măsurare. Sistemul lui Lomax – *behavioral grid* – e alcătuit din 37 de categorii și 13 trepte. El reușește să localizeze orice stil cântat undeva de-a lungul acestui spectru de stiluri.

Sistemul analitic al lui Jan LaRue este axat pe cinci parametri stilistici; patru elemente contributive și unul combinativ: *Sound*, *Harmony*, *Melody*, *Rhythm* și *Growth*²⁹¹. *Sound* este subdivizat în timbru, dinamică, textură și material. *Harmony* în culoare și tensiune, *Melody* în varietate-mișcare, modele etc. Fiecare categorie are propriul set de grade de măsurare a modelelor melodice și se rezumă la trei dimensiuni – *Large*, *Middle*, *Small* – ce variază în funcție de genul și întinderea piesei analizate. *Small* este la nivelul motivului, frazei, chiar și perioadei, *Middle* poate indica nivelul unei perioade, secțiune sau chiar o parte a unei lucrări, iar *Large* poate reprezenta o parte de lucrare, o lucrare, sau chiar un grup de lucrări. Principiile LaRue ale sistemului analitic sunt destinate muzicii de tip funcțional tradițional (modal și tonal), deși este posibilă o oarecare relaționare a sa și cu limbajul muzical modern (al secolului XX).

Allen Forte (n. 1926) are o contribuție importantă în domeniul analizelor muzicale prin numeroase lucrări: *Schenker's Conception of Musical Structure* (1959), *A Theory of Set-Complexes for Music* (1964), *Sets and Non-Sets in Schoenberg's Atonal Music* (1972) ș.a. Acesta a stabilit o notație numerică pentru înălțimea sunetelor, realizând un sistem de etichetare prin care orice grup

²⁹⁰ Ian D. Bent, Anthony Pople, *op. cit.*, p. 34.

²⁹¹ *Sound*, *Harmony*, *Melody*, *Rhythm*, *Growth* – sunt termeni prescurtați în *SHMRG*, traduși în limba română – SAMRE (*Sunet*, *Armonie*, *Melodie*, *Ritm* și *Evoluție Formală*).

de înălțimi poate fi identificat. Datorită numărului foarte mare de posibilități, Allen Forte a redus numărul de colecții de clase de înălțimi posibile la proporții manevrabile, prin clasificarea seturilor ca fiind identice dacă ele pot fi reduse la aceeași „formă primă” prin transpoziție și/sau inversare. Aceste etichete au două elemente distinctive: primul (un număr cardinal) este numărul clasei de înălțimi într-un set, iar al doilea element (un număr ordinar) este arbitrar și se referă la o listă de *forme prime*.

Teoria seturilor de clase de înălțimi utilizează exclusiv seturi de la 2 până la 12 elemente, astfel încât o lucrare muzicală care conține sute sau mii de note trebuie să fie divizată în unități mai mici, capabile să fie categorizate, evaluate și comparate conform teoriei. Acest proces de segmentare a rămas dependent de judecata muzicală informală.

Într-o serie de articole²⁹² publicate în anul 1977 culminate cu *A Generative Theory of Tonal Music* (1983), compozitorul Fred Lerdahl (n. 1943) și lingvistul Ray Jackendoff (n. 1945) au dezvoltat o teorie a cărei scop principal era de a identifica modalitatea prin care ascultătorul percepe mental semnale fizice ale muzicii tonale. Folosind muzica lui Bach, Haydn, Mozart și Beethoven ca idiomuri, ei au creat o gramatică care *modelează, influențează* ascultătorul în legătura dintre muzica *de la suprafața* unei piese și structura pe care el o atribuie piesei. Această gramatică comprimă un sistem de reguli care orientează analiza pe structuri. Sistemul este asemănător cu cel al lui Chomsky, care privește mai degrabă procesul mental decât produsul finit. Există un set de reguli care operează pe 4 componente. Acestea sunt de fapt structuri muzicale, în ordine ierarhică:

- structura de grupare,
- structura metrică,
- reducția duratei, timpului (bazată în mod egal pe înălțime și criterii ritmice după modelul Schenker),
- reducția prelungirilor (augmentărilor), care contabilizează sensul intuitiv al tensiunilor și relaxărilor în muzică.

Fiecare categorie este guvernată de două tipuri de reguli: unele bine definite – care controlează alcătuirea descrierilor posibilelor structuri ale pieselor; altele preferențiale – care dintr-un număr de posibile prezentări este cel preferat de ascultător.

Pentru a demonstra funcționarea acestor reguli au fost adoptate trei convenții grafice. Structura de grupare este reprezentată ca paranteză orizontală; structura metrică de linie punctată sub portativ (reiterată vertical pentru a exprima ierarhia); reducția duratei este prezentată ca ramurile unui copac deasupra portativului. Lerdahl și Jackendoff susțin că gramatica lor este

²⁹² Fred Lerdahl, Ray Jackendoff, *Toward a formal theory of tonal music*, în *Journal of Music Theory*, 1977, 21.1.

independentă de idiomuri, iar în vederea perceperii muzicale de către ascultător regulile lor constituie generalități²⁹³.

Principiile analizei distribuționale au fost prezentate ca un curent de elemente ce sunt guvernate de regula distribuției într-o serie de articole, precum *Introduction à la grammaire générative* (1966) și *Langage, musique, poésie* (1972) semnate de Nicolas Ruwet (1932-2001). Analiza constă în modalitatea prin care elementele se asociază sau se exclud una pe cealaltă. Scopul este formularea unei sintaxe a muzicii. Metoda este aceea de a desface fluxul muzical în unități componente. Toate unitățile posibile sunt comparate cu alte posibile unități, iar atunci când s-au constatat asemănări, cele două unități sunt examinate pentru a fi identificate. Aceste acțiuni au condus la realizarea unei liste a tuturor unităților distributive și o grupare a lor în unități identice (relaționate).

Jean-Jacques Nattiez (n. 1945) este un muzicolog și epistemolog care configurează un nou domeniu – semiologia muzicală – prin unificarea a trei componente: filologie, lingvistică, muzicologie. Prin metodele sale de analiză prezentate în *Fondements d'une sémiologie de la musique* (1975), *Musicologie générale et sémiologie* (1987), *De la sémiologie à la musique* (1987, 1988) ș. a. propune două spații noi de observație: *universul* compozitorului și strategiile receptării, orientând investigația semiologică asupra fenomenului muzical în integralitatea sa.

Nattiez a stârnit un remarcabil interes prin analiza de tip concentrat, care începe de la o segmentare de mici dimensiuni. Mijloacele sale de prezentare includ o schemă structurală de arbore, un lexicon de articole (itemi) și un tabel de repartizare. În ciuda limitei aparente a analizelor îndreptate către o muzică monodică, sau în orice caz la o singură linie melodică, principiul de împărțire a fost pentru o vreme adoptat ca și cum ar fi fost o metodă analitică asociată metodei Schenkeriene²⁹⁴.

Lucrarea lui Nattiez urmează o latură a semioticii care propune o împărțire a spațiului (semiotic) în trei nivele:

- nivelul *poetic* – relația dintre partitură și compozitor;
- nivelul *estetic* – relația dintre partitură (sau alte obiecte muzicale) și interpret;
- nivelul *neutru* – un domeniu presupus abstract, în interiorul căruia trebuia să ia locul analiza distribuțională.

O altă direcție este trasată de unii muzicologi care au avut în vedere un anumit tipar de organizare a proporțiilor. Studiile lui Ernest Sanders (n. 1918) și Brian Trowell (1931) – *The Early Motets of Philippe de Vitry* (1975) și *Proportion in the Music of Dunstable* (1978-1979) au fost aplicate îndeosebi pe lucrările muzicale ale unor compozitori din perioada medievală – Philippe de Vitry și John Dunstable. Proporțiile în muzica lui Jacob Obrecht și Johann Sebastian Bach au fost asociate cu o valoare cabalistică a numerelor (de exemplu, numărul 888 este asociat cu numele

²⁹³ Ian D. Bent, Anthony Pople, *op. cit.*, p. 40.

²⁹⁴ *Idem*.

grecesc pentru Iisus) sau cu numere derivate din simple însumări alfabetice (de exemplu, valoarea 14 pentru sigla B-A-C-H = $2+1+3+8 = 14$). Prezența numerelor în lucrarea muzicală este determinată prin numărarea pulsațiilor ritmice²⁹⁵.

Pe aceeași direcție se înscrie și muzicologul Ernő Lendvai (1925-1993). El a fost interesat de apariția secțiunii de aur prin *șirul* lui Fibonacci în construcția muzicii lui Béla Bartók. Lucrările sale *Symmetries of Musik: An Introduction to Semantics of Music* (1993) și *Béla Bartók: An Analysis of his Music* (1971) prezintă o preocupare față de melodie, armonie și structură formală și descrie sintetizat *caracterul* muzicii lui Bartók, în care sunt asimilate tradițiile artei muzicale europene și muzica folclorică din estul Europei. Prin analizele sale, el a reușit să transforme viziunea asupra stilului lui Bartók.

Credibilitatea acestor tipuri de analiză depinde de unul sau doi factori, și anume frecvența și consistența cu care compozitorul aplică anumite principii. Analizele variate din această perioadă au venit în contact cu științele cognitive, semiologia și teoria critică, pentru a prelua stilul și substanța matematicilor aplicate. Toate acestea au condus la întemeierea unei noi discipline academice – analiza muzicală. Catalogarea disciplinei, din punct de vedere istoric, a fost impulsul necesar în realizarea limbajelor de analiză.

Dintre toate disciplinele mai sus enunțate, teoria critică este cea mai apropiată de analiză. Ambele se ocupă de latura formal-istorică; cea de până în anii '80 a fost preocupată să dezvolte analiza de tip structural, iar noua critică muzicală (după 1980) s-a concentrat pe formalism. Cu toate acestea, preocuparea pentru analize structurale poate fi considerată o trăsătură caracteristică. În aceste circumstanțe, structurile sunt acum înțelese ca fiind, mai degrabă, afirmate, declarate decât descoperite. Noua tendință în analiză este de a da o notă personală accentuată prin conturarea, evaluarea unor interpretări dintr-o perspectivă subiectivă.

BIBLIOGRAFIE

- BENT, Ian D., Anthony POPLÉ – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1, edited by Stanley Sadie, Oxford University Press, 2002
- LENDVAI, Ernő; BUSH, Alan – *Béla Bartók: An Analysis of his Music*, London, Kahn and Averill, 1971
- LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray – *O teorie generativă a muzicii tonale*, Cluj-Napoca, Editura Arpeggione, 2011
- RÉTI, Rudolph – *The Thematic Process in Music*, London, Faber & Faber Limited, 1961

²⁹⁵ Ian D. Bent, Anthony Pople, *op. cit.*, p. 39.

ASPECTE ALE FANTASTICULUI ÎN CICLUL DE PIESE PENTRU PIAN *LEVANTIQUES* DE DAN DEDIU

Lector univ. dr. Octavian Denis Velescu

Universitatea Ovidius, Constanța

Abstract: The fantastic side presented in *Levantiques* cycle of works for piano composed by Dan Dediú is cleverly framed in the register of the postmodern art. The diversity of references is announced from the beginning by the multilingual nature of titles expressed in several different languages. Plurality is then reinforced through various stylistic approaches or different means of writing that are found in works content. In these piano pieces composer builds sound image that describe supernatural beings or supernatural spaces masterfully performed using some refined proceedings, with a meaning almost predetermined intending to draw a clearer picture, accessible for both performer and the audience. A characteristic feature in this regard is drawn directly from bibliographical references associated with each piece that connects to literary or musical sources. In addition, the description given by the composer for each piece provides sufficient clues to the performer for outlining an image as close as possible to the poetic idea.

Keywords: Dan Dediú, *Levantiques*, piano pieces.

Într-o perioadă în care granițele geo-politice, culturale sau cele date de religie sunt aproape anihilate de tendința de globalizare, abordarea în plan artistic a unor teme universale s-a dovedit mai mult decât necesară. Aceasta s-a realizat fie prin redimensionarea temelor de factură subiectivă către latura lor obiectivă, fie prin accentuarea interesului către motive a căror încărcătură merge dincolo de îngrădirea dată de o anume cultură, religie sau cadru lingvistic.

Abordarea sacrului corespunde cerințelor unui astfel de subiect, impunându-se prin valoarea sa universală. Cinci din cele douăsprezece piese ale ciclului de lucrări *Levantiques* pentru pian de Dan Dediú au referințe directe către divin.

Universalitatea temelor este exprimată și prin utilizarea unui evantai lingvistic pentru titlurile pieselor. Fiecare dintre cele cinci piese își are titlul într-o limbă diferită: numărul III în limba italiană – *L'angelo vecchio*; numărul V în franceză – *Hymne*; numărul VII în engleză – *Jacob's Ladder*; numărul VIII în germană – *Axionvorspiel* și numărul X în română – *Icoana*.

În *Scara lui Iacov*, sacrul este exprimat printr-o temă diatonică cu caracter imnic, construită pe baza unui interval ascendent de cvintă perfectă într-o desfășurare ritmică pe valori mari (de doimi și pătrimi), care semnifică o *năzuință spre lumină*²⁹⁶. Această idee tematică evoluează apoi prin intrări imitative ale motivului inițial, care păstrează același interval ascendent de cvintă

²⁹⁶ Dan Dediú, *Levantiques*, piese pentru pian, op. 67 (1997).

perfectă (*re-la-mi-si*). Insistența asupra intervalului de cvintă denotă intenția compozitorului de a sublinia simbolismul sacru asociat acestui interval. El este primul sunet diferit de octavă ce se naște din rezonanța naturală în șirul armonicelor superioare. El se poziționează pe armonicul 3 și se află față de sunetul inițial în raport de 3/1. Se poate imagina, din acest punct de vedere, ca o posibilă reprezentare sonoră a Trinității.

În lucrarea *Hymne*, același caracter imnic este determinat de o desfășurare melodică diatonică similară, reliefată de această dată printr-un interval ascendent de cvartă perfectă, situat la începutul temei. Valorile mari de note evidențiază din nou caracterul solemn, iar nuanțele de *forte* și *fortissimo* ce însoțesc fiecare apariție a temei contribuie la conturarea unei poziții ferme a liniei melodice. Melodia simplă, cu un număr relativ restrâns de sunete, într-un mod hexatonic, diatonic (cu două trepte mobile cu caracter ornamental) și cadența prin subton, redau o imagine ascetică a discursului muzical. Construcția melodică este centrată pe sunetul *mi*, care se instituie ca axă de simetrie a ambitusului ce pendulează la o cvartă ascendentă și descendentă față de acest punct.

În piesa *Icoana* imaginea sacră a personajului divin de dincolo de icoană este creată printr-o temă diatonică, formată dintr-o succesiune de trei cvarte perfecte ascendente. Pentru a indica *Duhul simplității și al purității*, compozitorul se folosește de o simplificare a limbajului, utilizând *octava* drept suport armonic al melodiei. Reprezentarea personajului conturat de icoană se manifestă într-un ambitus lărgit, care pornește din registrul grav către cel acut, imaginând contemplarea Duhului Sfânt din adâncul ființei, asemenea unei rugăciuni ce se înalță spre cer.

Axionvorspiel este lucrarea care face referire la *Fecioara Maria*, direcție conturată chiar de către titlul *Axion*, ce ne trimite cu gândul la imnul²⁹⁷ închinat *Maicii Domnului* prezent în slujbele religioase din spațiul creștin ortodox. Tema prin care se realizează reprezentarea muzicală a *Fecioarei* este, astfel, construită pe o structură modală caracteristică spațiului răsăritean, cu desfășurări melodice și formule cadențiale specifice muzicii bizantine.

Una dintre multiplele caracteristici ale divinului este aceea că este veșnic și neschimbător. Compozitorul evidențiază această trăsătură păstrând tema nealterată pe parcursul întregii piese.

Conturarea și mai evidentă a personajului este marcată prin indicația bibliografică ce însoțește piesa care trimite la lucrarea *Ave Maria* din *Patru piese sacre* de Giuseppe Verdi. Din punct de vedere muzical, trimiterea către lucrarea lui Verdi se face și prin utilizarea unei *scări enigmatice*²⁹⁸ față de care nu se aseamănă ca structură, ci doar ca și concept. Scara cromatică ce evoluează mai mult în registrul grav, are la Dediu rolul de suport armonic. Aici, sunetele lungi pot fi imaginate drept pedale, conturând,

²⁹⁷ Axion Estin: *Cuvine-se cu adevărat să te fericim pe Tine Născătoare de Dumnezeu, Cea pururea fericită și preanevinovată și Maica Dumnezeului nostru...*

²⁹⁸ Scara muzicală folosită de G. Verdi în lucrarea sa *Ave Maria*, parte din *Quattro Pezzi Sacri* are următoarea structură: 2m, 3M, 4+, 5+, 6+, 7M, 8p (St; 1, 5T; T; T;T;St; St.). Michael Kennedy, Joyce Bourne Kennedy, *The Concise Oxford Dictionary of Music*, <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100444153> (accesat 01. 2016)

astfel, o atmosferă ce poate duce cu gândul către *ison*, ca formă primară de manifestare muzicală la două voci. O tehnică de scriitură care amintește de același spațiu răsăritean de referință.

În lucrarea *Bătrânul Înger (L'angelo vecchio)*, ideea poetică este conturată încă de la început prin titlul ce exprimă o ființă supranaturală care aparține spațiului sacru. Cu toate acestea, titlul pare să prezinte un enunț contradictoriu, fiindcă imaginea obișnuită pe care o avem despre îngeri este cea a unor bărbați tineri cu aripi: „Îngeri bizantini nu sunt niciodată drăgălași sau efeminați, nici nu sunt reprezentați ca niște copii, ci bărbătești și puternici”²⁹⁹. Aici, adjectivul „bătrân” vine să completeze o calitate particulară a acestui personaj, dar nu în sensul pământean, acela al unei îmbătrâniri, adică a unei alterări datorate scurgerii timpului, ci doar pentru a indica lunga sa existență în timp, fiindcă: „Îngeri sunt în întregime spirite pure: nu sunt delimitate nici în timp și nici în spațiu. Nici nu cunosc tinerețea sau bătrânețea, ci numai viața veșnică în deplinătatea ei”³⁰⁰. De aceea, modul în care îngerul se raportează timpului este diferit de percepția lumii reale.

Bătrânul Înger este reprezentat sonor printr-o melodie cu un profil abrupt, *ce coboară din transcendent*, altfel spus, *o melodie gotică, unghiulară*, care indică răceala sau mai degrabă detașarea unei priviri de înger. Pe parcursul piesei, profilul melodic inițial evoluează treptat către *arpegii fluide sau coloane acordice arzătoare*³⁰¹.

Prin definiție, îngerul presupune existența unui plan temporal și spațial care este superior și care îmbrățișează timpul și spațiul real, întinzându-se dincolo de granițele cunoașterii. De aceea, el este reprezentat sonor prin folosirea registrelor extreme, care îmbracă mediul de exprimare al planului real reprezentat, de regulă, prin utilizarea registrului mediu. „Vechimea”, îndelunga sa existență este subliniată muzical prin intervenții misterioase în registrul grav al pianului, ce duc cu gândul la vibrațiile joase ale începutului veacurilor.

Alteori, cum e cazul pieselor 8 și 10 (din *Levantiques*), prezențele îngerești sunt imaginate prin arpegii fluide și rapide, formule melodice în registrul acut al pianului. La antipol față de aceste vibrații pure se situează *Spiritul htonian*, o personificare a unei divinități subpământene. Diferențierea celor două entități spirituale este evidentă prin întrebuițarea unor modele diferite de construcție melodică: pentru îngeri – o melodie simplă diatonică pe valori lungi de note (doimi sau pătrimi) – iar pentru spiritele subpământene – totalul cromatic în succesiuni de optimi și șaisprezecimi.

Dacă ființele cerești se manifestă neschimbat în plan muzical, cele subpământene suferă anumite modificări în încercarea lor de a se impune și de a prelua supremația în cadrul discursului muzical. Schimbările cele mai evidente care se pot sesiza la nivelul materialului muzical sunt cele

²⁹⁹ Maica Alexandra, principesa Ileana a României, *Sfinții îngeri*, București, Editura Fundației Anastasia, 1992, p. 273.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 33.

³⁰¹ Dan Dediu, *Levantiques*, op. cit.

referitoare la organizarea metrică și cele la nivel melodic unde, prin amplificări armonice ori prin introducerea de acorduri, se realizează reliefarea unor sunete specifice.

Unele aluzii la spirite negative se regăsesc și în piesa *Hymne*. Ele se exprimă muzical prin realizarea unui contrapunct³⁰² *demonic de extracție barocă*³⁰³. Acestea amintesc imaginea unor frumuseți trecătoare, exprimate prin specifice ornamentări melodice, în opoziție cu puritatea și simplitatea încărcată de semnificații a imnului. Neliniștea, instabilitatea, caracterul schimbător dispus la modificări diverse în căutarea unei forme clare este în continuă căutare a unor modalități de expresie prin care să se impună în încercarea sa de a monopoliza întreg discursul muzical. Această efervescență se manifestă în plan ritmic prin valori mici de note (optimi, triolet de optimi, șaisprezecimi sau sextolet de șaisprezecimi), având uneori în plus, un profil sincopat. Incertitudinea afirmării este dată și de nuanța slabă în care se manifestă contrapunctul, de fiecare dată fiind într-o nuanță de *piano*.

Datorită trăsăturilor caracteristice, exprimarea muzicală a personajelor divine a necesitat construirea unor mijloace specifice de manifestare, precum și încadrarea acestora în registru acut asemănător spațiului înalt în care evoluează. Aceste forme de expresie se regăsesc neschimbate în întreg ciclul de lucrări, unde spațiul divin este exprimat în general prin desfășurări melodice clare.

O altă temă interesantă este cea a punții, în care ideea de *scară* este reprezentată muzical, fie sub forma unor scări diatonice și cromatice (*scări angelice*), care se manifestă în ambele sensuri, cum sunt cele din piesa *L'angelo vecchio*, fie sub forma unei scări enigmatice (*Scala aenigmatica*) învăluite în mister, cum este cea din piesa *Axionvorspiel*.

Uneori, așa cum este cazul piesei *Icoana*, intrarea în spațiul sacru este condiționată de parcurgerea unui traseu inițiativ, făurit din scări diatonice construite pe mai multe nivele, sub forma unui *canon*. Alteori, spațiul sacru este conturat cu ajutorul unor *triluri* care se comportă asemenea unor succinte vibrații înalte. La nivelul construcției melodice, spațiul divin mai poate fi reprezentat și prin *coloane acordice arzătoare* asemenea unor piloni de foc care susțin cerurile. Aproape tot ceea ce implică sfera sacralului se manifestă în registrele acut și supra-acut. Totuși, sunt prezente reliefări ale transcendentalului, prin manifestări melodice în registrul grav, cu trimiteri exacte către începutul timpului sau interiorul ființei.

BIBLIOGRAFIE

- DEDIU, Dan – *Levantiqes, Twelve pieces for piano, op. 64*, Ottawa, Lucian Badian Editions, 1999
 DEDIU, Dan – *Radicalizare și Guerrilla*, București, Editura Muzicală, 2004.
 MAICA ALEXANDRA, Principesa Ileana a României – *Sfinții îngeri*, București, Editura Fundației Anastasia, 1992

³⁰² Linie melodică construită în dependență față de o melodie dată. Dumitru Bughici, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, București, Editura Muzicală, 1978, p. 84.

³⁰³ Dan Dediú, *Levantiqes*.

SIMFONISMUL PIANISTIC DIN PERSPECTIVĂ DRAMATICĂ

JOHANNES BRAHMS – *BALADELE OP. 10*


Masterand Dragoș Andrei Cantea

Conducător științific, lector univ. dr. Ioana Stănescu

Universitatea de Arte George Enescu, Iași

Abstract: Dated 1854, the four ballades of opus 10 are being presented as a cyclical piece, with a strong sense of contrasts, both agogic and dynamic. Especially the first three ballades succeed each other in a contrasting atmosphere, being dominated by heavy chords and meditative moments. These antagonistic aspects find their *silence* in the picture of the final contemplation, hypostatized by the fourth ballade. Componistically speaking, the ballades present symphonic features, especially because of the linearity progression of polyphonic melodies, or the moments when the chord progression substitutes the orchestra as a whole. The conceptual course of the ballades may contain dramatic sequences, being associated with the tragic events suffered by Brahms' close friend, Robert Schumann. At that time, Schumann had a very poor mental condition, which led to his suicide attempt. The article also presents a connection with Enescu's *Carillon Nocturne*, a piece believed to be inspired by the choral part at the middle of the third ballade, and develops the influence of Brahms in Enescu's music.

Keywords: *ballades*, Johannes Brahms, George Enescu, symphonism, drama, contrast.

ele 4 *Balade* op. 10 sunt concepute în tonalități omonime (*re* minor – *Re* major, *si* minor – *Si* major), evocând un puternic caracter simfonic, datorită suprapunerii secvențelor melodice prezente în cadrul pasajelor, atât polifonice, cât și omofone.

Prima dintre balade este considerată de inspirație folclorică scoțiană, mai precis din balada *Edward*, în care este prezentată drama unui tânăr devenit ucigașul propriului său tată, moment ilustrat în partea mediană a creației, definit agogic *Allegro (ma non troppo)*.

Partea introductivă expune un motiv în structură acordică (motivul *mamei*) într-o dinamică scăzută, cu un caracter auster. La nivel conceptual, Brahms aduce în prim-plan atmosfera calmă al unui tablou familial, în care cele două personaje, mamă și fiu, sunt ilustrate prin cele două motive tematice, care se completează reciproc. Putem evidenția mersul treptat al vocilor, reliefând, astfel, ideea de *coral*, asemenea unei ode sacre.

Motivul secundar (motivul *fiului*) este, de asemenea, conceput într-o structură acordică, dar diferită la nivel agogic (*poco piu moto*) și tonal (*sol* minor).

Allegro-ul deține un rol semnificativ la nivelul firului epic al planului conceptual al primei balade, datorită afinității cu drama crimei prezentă în folclorul scoțian. Motivul acordic, expus în

formula ritmică de triolet, va reprezenta principala unitate de gradare a nivelului dinamic în traseul cumulativ al construcției momentului culminant. Din perspectivă contrapunctică, se remarcă un motiv melodic simplu, la vocea basului, care potențează suplimentar dramatismul motivului acordic.

Vom observa, în finalul acestei prime balade, un aspect comun al tuturor baladelor op. 10 și anume faptul că fiecare tablou miniatural se finalizează într-o nuanță expectativă, anticipând, astfel, un nou discurs muzical și, în același timp, un alt cadru narativ.

Ulterior finalului primei balade, cu un caracter dezolant (în tonalitatea *re* minor), debutul celei de-a doua balade (în tonalitatea *Re* major) este reliefat ca o nouă speranță, ilustrată prin motivele tematice contemplative, situate în cadrul secțiunilor de început și de sfârșit ale lucrării.

Balada a doua debutează cu expunerea unui motiv simfonizat, cu tema în cadrul vocii de la sopran, care își desfășoară evoluția melodică asemenea unui solo orchestral. Tema expusă la vocea sopranului se încheie simetric, pe treapta tonicii tonalității *Re* major, determinând, astfel, o stagnare din punct de vedere tonal. Odată cu finalizarea acestei expunerii tematice, compozitorul setează atmosfera reprezentativă pentru această parte introductivă.

Secțiunea mediană ilustrează o figurație ritmico-melodică, similară episodului dramatic din prima baladă. Ulterior, este introdus un episod tematic nou, izoritmnic, în apogiaturi, cu rol tranzitiv, și cu un caracter sarcastic.

Ex. 1 *Balada nr. 2*, op. 10 (m. 52-55)



Judecând după similitudinile existente în formă, se remarcă aspectul ciclic al baladei, datorită revenirii celor două secțiuni contrastante, într-o *cvasi*-repriză inversată.

Balada a doua se încheie cu o fragmentare motivică la vocea tenorului, sub ideea de *codă*. Această linie melodică reprezintă un nou exemplu în ceea ce privește caracterul simfonic al baladelor, existând posibilitatea de a fi orchestrată într-o nuanță timbrală similară violoncelului.

În cadrul ópusului, **Balada a treia** este intitulată *Intermezzo*. Judecând după caracter și poziție în lucrare, aceasta poate fi considerată un substitut al mișcării de *scherzo*.

Caracterul *cvasi*-sarcastic este redat încă din debutul baladei, datorită acordului de cvintă perfectă format din sunetele *si* și *fa#* din contraoctavă, interpretat *staccato* și *forte*. Datorită absenței contextului ritmic în cadrul introducerii din primele două măsuri, se creează o instabilitate între motivul tematic, arpegial, expus în planul superior și motivul ritmic expus pe parte slabă de timp, în

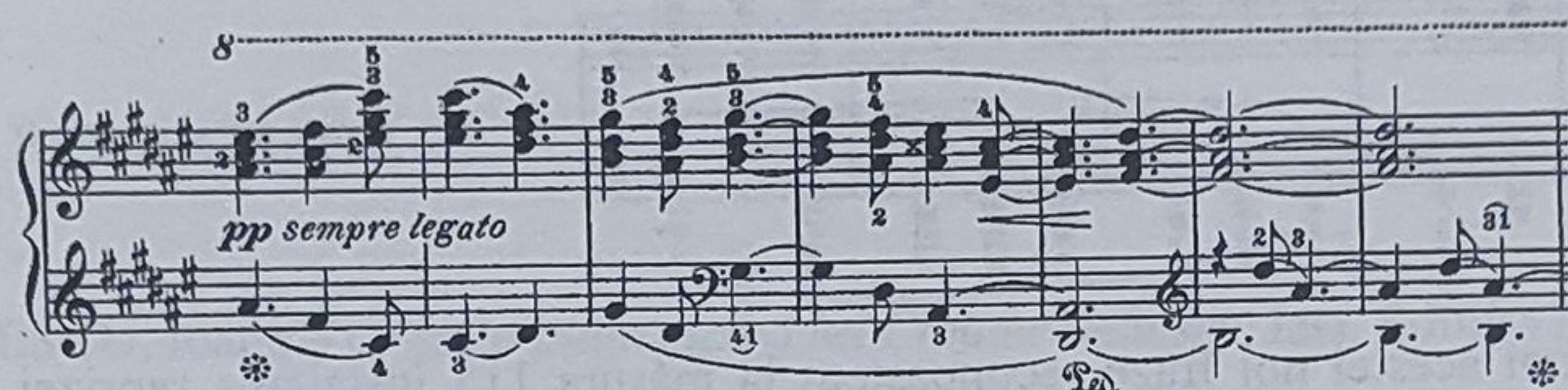
planul inferior. Totuși, tocmai această instabilitate are rolul de a reda caracterul specific al unui *scherzo* în tonalitate minoră.

Secțiunea mediană ilustrează o scriitură omofonă, cu aspect de *coral*, în registrul acut, instalând, astfel, o atmosferă contemplativă.

Coralul meditativ din cadrul secțiunii mediene se finalizează prin procedeul de lărgire exterioară a frazei (marcată *diminuendo*, până la *pianissimo possibile*).

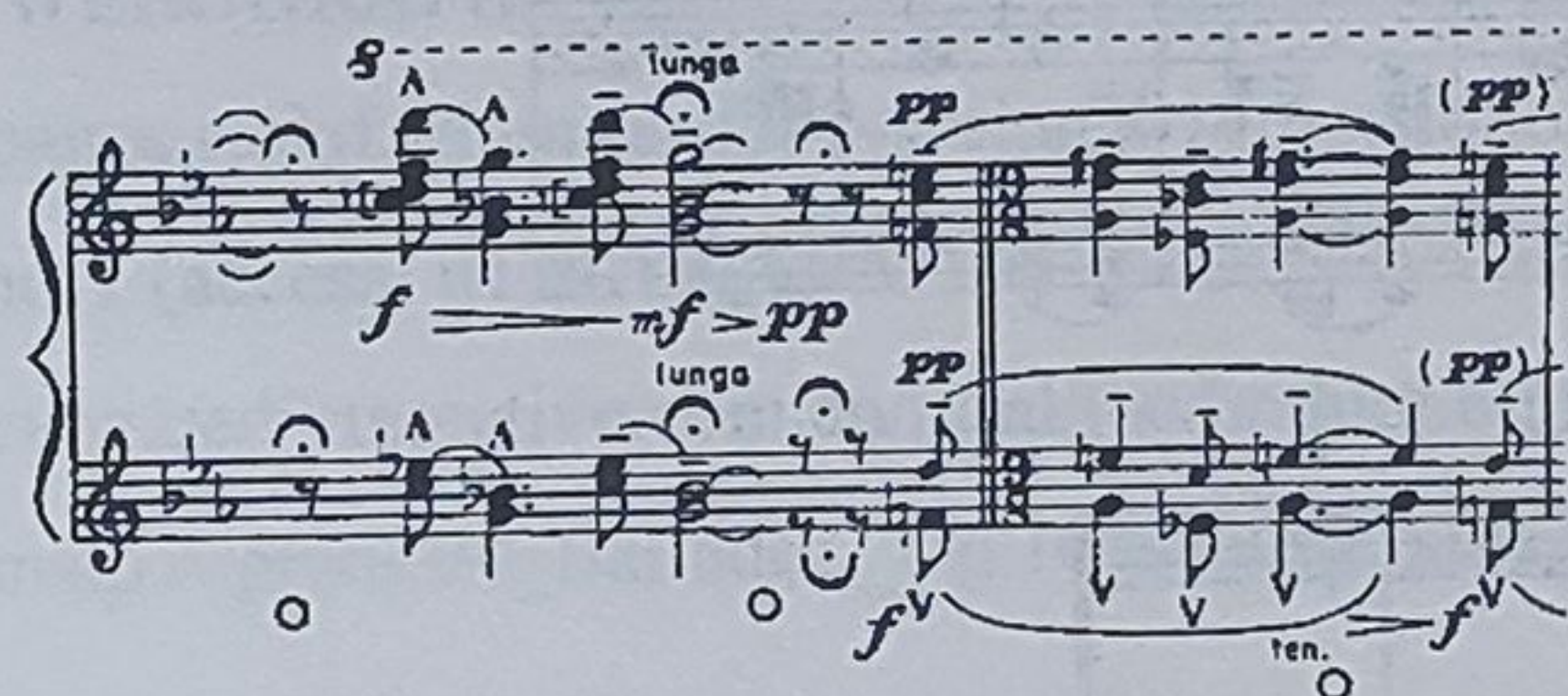
La nivel conceptual, prezenta secțiune simbolizează efectul de clopote, redat de Johannes Brahms în mod tonal, printr-o înlănțuire acordică și frazare amplă.

Ex. 2 *Balada nr. 3*, op. 10 (m. 84-92)



Acest moment al clopotelor deține o însemnătate specială, datorită scriiturii acordice, pe care chiar George Enescu a remodelat-o în cadrul finalului suitei a treia pentru pian, în *Carillon Nocturne*.

Ex. 3 George Enescu, *Carillon Nocturne* (m. 1-2)



Astfel, George Enescu reinventează sub formă de *cluster* efectul de ecou al clopotelor, gândit inițial de Brahms în tonalitatea *re#* minor. Menționăm faptul că șirul acordurilor de tip *cluster* la Enescu evoluează mai departe sub tutela unui bitonalism. În cazul celei de-a treia balade însă, discursul muzical stagnează din punct de vedere tonal, etalând, în acest fel, ideea meditativă sugerată de dinamica secțiunii mediene.

Ultima dintre balade se situează pe post de antipod din punct de vedere tematic față de *Balada nr. 1*. Meditația, nostalgia, și chiar tristețea în anumite secțiuni reprezintă categoriile estetice definitorii ale acestei balade.

Secțiunea introductivă (A) este realizată prin conturarea unei perioade ample, care conține fraza introductivă, repetiția ei, dezvoltarea acesteia și, în final, concluzia. Această secțiune deține un puternic caracter vocal, dată fiind liniaritatea și distingerea discursului melodic (vocea sopranului) de figurația acompaniamentului de la bas.

Secțiunea mediană (B) este marcată agogic *Più lento*, având indicația *Col intemiso sentimento, ma senza troppo marcare la melodia*. Tema acestei secțiuni este interpretată la vocile interne, în cadrul texturii ternare – în plan superior și binare – în plan inferior.

Atmosfera intimă își atinge apogeul în această perioadă melodică, care se menține dinamic într-o nuanță scăzută, schimbând doar culoarea armonică de la nivel celular.

Ideea de *coral* este inserată din nou în acest ópus în cadrul ultimei balade, printr-o frază omofonă, îndepărtată ca scriitură de orice alt material tematic al baladei.

Ex. 4 *Balada nr. 4*, op. 10 (m. 89-93)



În urma expunerii acestei noi fraze recunoaștem la măsura 115 instalarea reprizei. Tema expresivă, pe care am considerat-o drept generatoarea discursului melodic principal, este acompaniată acum acordic.

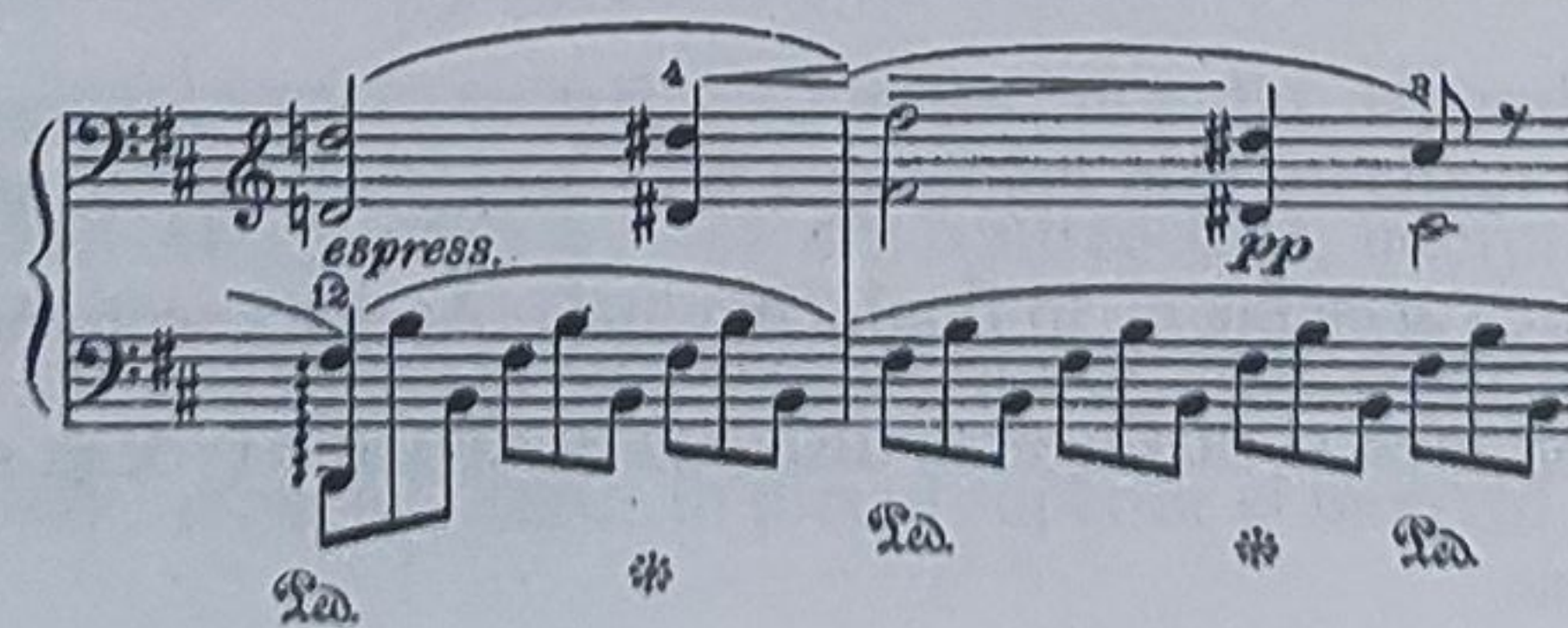
Ex. 5 *Balada nr. 4*, op. 10 (m. 115-124)



Materialul tematic (A) al frazei dezvoltătoare reappare ca o lărgire exterioară, cu rol tranzitiv către secțiunea finală – reluarea secțiunii B fiind realizată în tonalitatea *si* minor.

În final, motivul principal al secțiunii A este readus fragmentat, în planul superior, neimpunându-se auditiv.

Ex. 6 *Balada nr. 4*, op. 10 (m. 141-142)



Prezenta complexitate formală din cadrul celei de-a patra balade este o dovadă a profunzimii muzicii lui Johannes Brahms, care înserează în cadrul reprizei un material tematic nou, ce poate fi considerat un *quasi*-recviem închinat dramei schumanniene.

Din punct de vedere al sonorității, cele patru balade expun o serie de contraste dinamice evidente, care au rolul de a reliefa diferitele caractere și stări interioare.

Baladele op. 10 de Johannes Brahms constituie o lucrare romantică de anvergură, prin prisma programatismului existent, atât în individualitatea fiecărei piese (cu preponderență la prima baladă), cât și a caracterelor simfonice prezente în aspectul lor integral, la nivel de ópus.

BIBLIOGRAFIE

STĂNESCU, Ioana – *Creația pianistică a lui Claude Debussy*, Iași, Editura PIM, 2009

ȘTEFĂNESCU, Ioana – *Johannes Brahms*, București, Editura Muzicală, 1982

STRAVINSKY, Igor – *Poétique musicale*, Paris, Editura Flammarion, 2011

VASILIU, Laura – *Întrepătrunderea principiilor de formă*, Iași, Editura Artes, 2007

WEBOGRAFIE

<https://pages.stolaf.edu/music242-spring2014/portfolio/lyricism-and-structure-in-brahmss-ballade-op-10-no-1> (accesat 01.2016)

<http://www.qedinteractive.com.au/html/jbc/brahint.html> (accesat 01.2016)

http://imslp.org/wiki/4_Ballades,_Op.10_%28Brahms,_Johannes%29 (accesat 01.2016)

CARL PHILIPP EMANUEL BACH ȘI NAȘTEREA SONATEI CLASICE

Masterand Valentin Codescu

Conducător științific, Conf. univ. dr. Veronica Gaspar

Universitatea Națională de Muzică, București

Abstract: A very short overview on the noteworthy personality of J.S. Bach's third son, Carl Philipp Emanuel and his multiple role on the creation of a new style of the musical thinking and performing, especially as the keyboard instruments are concerned. The following essay is mainly centred on the early evolution of a musical genre, which in the same time is a musical form: the sonata. Carl Philipp Emanuel Bach is also one of the important forerunners of the piano pedagogy by his remarkable work *An Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. I also propose asynthetic presentation of the most important stylistic features of the keyboard performance of the 18th century repertoire.

Keywords: the sensible style, *sonata* genre, *sonata* form, piano performance, ornaments, articulation.



arl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) este principalul reprezentant al stilului sensibil (*Empfindsamkeit*); un stil care a influențat nu numai creația muzicală, dar și literatura sau filozofia. De altfel, foarte cultivat, cu preocupări filozofice, estetice și de literatură era o prezență constantă în cercurile intelectualilor. Cu tot prestigiul de care s-a bucurat, acest compozitor este mai puțin cunoscut, fiind considerat mai mult o punte de legătură între marii muzicieni ai Barocului: Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Haendel și cei trei mari clasici: Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart și Ludwig van Beethoven. Dar chiar și așa, meritele sale teoretice au fost întotdeauna considerate esențiale pentru noul stil de gândire și interpretare muzicală pe care îl simboliza sonata.

Carl Philipp Emanuel Bach a avut un rol de seamă și în dezvoltarea pianisticii. Lucrarea sa fundamentală *Cercetare asupra adevăratei arte de a cânta la instrumentele cu claviatură* (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1753) a fost caracterizată de Joseph Haydn drept „școala școlilor”. C. Ph. Em. Bach a avut o influență directă sau indirectă asupra unui număr mare de muzicieni, începând cu Wolfgang Amadeus Mozart, care afirmase că „Bach (C. Ph. Em.) este tatăl, noi suntem copiii”. Prin elevul său Carl Friedrich Zelter (1758-1832) influența sa a ajuns până la Felix Mendelssohn Bartholdy.

A compus numeroase creații muzicale: 22 *simfonii*, 150 lucrări de muzică de cameră, 10 creații de muzică religioasă, printre care un *Magnificat* în *Re* major și *Oratoriul Israeliiți în deșert*, piese vocale și peste 400 de lucrări destinate instrumentelor cu claviatură, fără a socoti printre acestea și duetele de clavecin sau lucrările concertante. El a scris aproape 100 de *concerte*, dintre

care numai 14 sunt pentru alte instrumente. Se poate observa că în lucrările sale concertante, muzicianul a făcut diferența dintre pian și clavecin, fiecare având caracteristicile sale. O dovadă în acest sens este *Dublul concert pentru pian și clavecin în Mib major Wq 47*³⁰⁴, H 479. Creația pentru pian a acestui compozitor a fost impresionantă, cuprinzând *fantezii*, *variațiuni*, piese diverse (*Allegro de concert*, *menuete*, celebrul *Solfeggietto* în *do* minor Wq. 117/2, H 220 etc.) precum și peste 150 de *sonate*. Ca număr, poate fi comparat doar cu Domenico Scarlatti (1685-1757) ale cărui 555 *Essercizi per il gravicembalo*, istoria muzicii le-a reținut sub denumirea de *sonate*.

Prima diferență dintre *Sonatele* scarlattiene și *Sonatele* de C. Ph. Em. Bach sunt de structură a genului: *Sonatele* lui Scarlatti au o singură parte, chiar și atunci când cuprind mai multe mișcări, cum sunt, de exemplu, *Sonatele Pastorale* în *Do* major (K. 513 L 503) și *Fa* major (K. 446, L. 433). O altă diferență provine din textură: spre deosebire de unitatea lucrărilor baroce, noul stil avea schimburi rapide, cezuri, pauze, varietate ritmică și schimbări semnificative de caracter în cadrul aceleiași lucrări. De asemenea, în *Sonatele* pentru instrumente cu claviatură de Carl Philipp Emanuel Bach există o limitare a cadrului tonal, care arareori depășește familia tonalității, pe când salturile modulatorii din *sonatele* lui Domenico Scarlatti sunt mult mai mari și mai imprevizibile. Și în ceea ce privește forma, structura *sonatelor* lui C. Ph. Em. Bach era mai pregnantă și mai stabilă.

Sonata ca formă este definită în toate dicționarele³⁰⁵ și cursurile de Forme Muzicale prin existența a două teme, conturate clar, tonal, care în Expoziție sunt într-o tonalitate apropiată, iar în Repriză sunt în tonalitatea inițială. De multe ori, cele două teme se deosebesc și în privința caracterului, nu numai prin contrastul tonal din Expoziție. Un rudiment de formă de *sonată* se poate observa și în lucrări ale Barocului târziu. De exemplu, se poate observa că o parte din *Preludiile* din volumul II al *Clavecinului bine temperat* de Johann Sebastian Bach (1744) sunt despărțite la jumătate prin semn de repetiție. Acestea au o temă secundară ușor de recunoscut, prima oară la dominantă sau relativă majoră și la final, în tonalitatea inițială: *Preludiile* în *Mi* major BWV 878, *mi* minor BWV 879, *fa* minor BWV 881, *Sol* major BWV 884, *sol#* minor BWV 887, *Sib* major BWV 890. Ele însă nu au caracter de *sonată*.

Termenul *sonată* denumește, în același timp, un gen, o formă, un stil. Teoretizarea termenului de *sonată* a avut loc, mai târziu, în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Percepția proprie a romanticilor despre sonată putea defini o denumire, o formă particulară, o problemă estetică, un fenomen istoric³⁰⁶. *Sonata* a fost definită în volumul al doilea al lucrării *Traité de haute composition musicale* (*Tratat de compoziție muzicală superioară*) de Anton Reicha în 1826, reluată de Carl Czerny în *Școala de practică compozițională* (*The School of Practical Composition*,

³⁰⁴ Operele lui C. Ph. E. Bach au fost catalogate Wq (Alfred Wotquenne 1906) și H (Eugene Helm 1989).

³⁰⁵ Livia Teodorescu-Ciocănea, *Tratat de forme și analize muzicale*, București, Editura Grafoart, 2014, p. 185.

Dumitru Bughici, Diamandi Gheciu, *Formele și genurile muzicale*, București, Editura Muzicală, 1962, p. 48.

³⁰⁶ Charles Rosen, *Sonata Forms*, New York, Norton, 1988, p. 5.

Londra, 1848) și, în mod special, în *Școala de compoziție muzicală* (*Die Lehre von der musikalischen Komposition*) de Adolph Bernhard Marx, în 1845. Aceste teoretizări pe care le învățăm și în zilele noastre s-au construit sub influența directă a *sonatelor* beethoveniene.

Importanța creației pentru instrumente cu claviatură a lui Carl Philipp Emanuel Bach este în dezvoltarea dramatismului *sonatei*, mai mult decât în structurarea formei în sine. Compozitorul este ilustrativ pentru acest gen. *Sonatele Prusiene* (1742-1743) și cele *Württemberg* (1744) sunt exemplare pentru concepția estetică și limbajul folosit pentru a exprima o paletă largă de idei și sentimente. Pe măsură ce formele noi caracteristice stilului omofon se dezvoltau, partiturile muzicale arătau indicații tot mai precise, pentru că dispăruse consensul³⁰⁷. Indicația *ad libitum* se restrânge, iar armonia nu mai folosește basul cifrat. Se adaugă treptat și indicații de dinamică și articulație³⁰⁸. Acompaniamentele, cadența concertantă și chiar ornamentele încep să fie scrise ca atare în partitură. Cadențele lucrărilor concertante, în general, nu erau scrise, ci destinate libertății de improvizație a interpretului. Uneori, totuși erau schițate anumite acorduri în jurul cărora interpretul trebuia să improvizeze ornamente. Dar în lucrarea *Cercetare asupra adevăratei arte de a cânta la instrumentele cu claviatură* (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1753), Carl Philipp Em. Bach dă indicații precise asupra modului în care acestea trebuie utilizate. Cadențele finale, care de obicei se întâlneau la sfârșitul părții lente – puteau fi improvizate și în alte mișcări pe o fermată sau puteau fi sugerate și de o creștere de tensiune, ca de exemplu, un pasaj în *fortissimo*. Autorul scria că pasajul care precede cadența trebuie să fie cântat tare, „pentru ca solistul să dea de înțeles publicului că urmează cadența”.

Noul stil impunea și indicații de interpretare mai precise. Comentariile unor cercetători ca Charles Rosen sau Christa Landon arată că, ornamentele *Epocii Galante* nu trebuie executate cu strictețe după un anumit set de reguli, ci pot fi interpretate în mai multe feluri. Anumite reguli de bază pentru stilul clasic se impun, totuși, a fi respectate. Ele privesc în mod special articulația și ornamentele.

„Alegerea articulației trebuie să țină cont de stilul epocii, dar și de analogia pe care pianistul este chemat s-o facă cu mișcarea arcușului la instrumentele cu coarde sau cu respirația unui cântăreț. Caracterul muzicii, mai dansant sau mai liric joacă de asemenea un rol în alegerea articulației. Semnele de legato aflate în textele muzicale ale sfârșitului de secol al XVIII-lea se referă mai mult la frazare decât la articulație”³⁰⁹. Notele care nu au scrise semne de articulație se execută *non-legato*, uneori chiar *staccato* sau după indicația expresă a lui Carl Philipp Bach, trebuie să aibă jumătate sau trei sferturi din valoarea lor.

³⁰⁷ Veronica Gaspar, *Culture, Cultures, Apprenticeship*, în *Journal of Romanian Literary Studies*, nr. 6/martie 2015, Institutul de Studii Multiculturale ALPHA (CEEOL), p. 37.

³⁰⁸ Wilhelm Georg Berger, *Estetica sonatei baroce*, București, Editura Muzicală, 1984, p. 186.

³⁰⁹ Peter Wittrich, *Carl Philipp Emanuel Bach: Sechs, preussische' und Sechs, württembergische' Sonaten für Klavier*, în *Musica*, Nr. 49, 1995, p. 282.


Legato peste indicația de *staccato* se referă la frazare, nu la articulație și este folosită mai ales la muzica pentru suflători, indicând respirația.

Indicația *tr* sau *t* sau + se referă la orice formă de ornament.

Mordentul se execută repede, odată cu timpul.

Apogiaturile sunt de două feluri, unele invariabile ritmic, cele care se execută repede, iar altele variabile. Valoarea *apogiaturii* numită *variabilă* ocupă jumătate din valoarea notei principale sau două treimi atunci când nota principală este o valoare cu punct. În secolul al XVIII-lea, anumite *apogiaturi* se executau odată cu nota principală, altele anticipat. C. Ph. Em. Bach recomandă execuția concomitentă cu timpul notei reale, nefiind de acord cu „maniera franceză” de executare, adică anticiparea, pe care alți muzicieni, ca de exemplu flautistul Johann Joachim Quantz (1697–1773), o preferau.

Apogiatura compusă din două note se execută una deasupra, alta dedesubtul notei principale și prima dintre ele avea durata cea mai mare.

Semnul  (*prallender Doppelschlag*) pus deasupra unei pătrimi se execută ca un *mordent* simplu sau dublu, în funcție de durata notei, precedat de o notă superioară sau inferioară.

Semnul *legato* pus deasupra a două sau trei note sau înaintea unei note putea însemna și *umplerea* unui interval cu note de pasaj.

Doar în ultimele sale *sonate* Carl Philipp Emanuel Bach a scris explicit în text modul de realizare a ornamentelor.

Acest al treilea fiu al lui Bach a avut un rol major în organizarea noului stil muzical, *stilul sensibil* și la schimbarea majoră dintre polifonia barocă și omofonia clasicismului muzical. Personalitatea sa, cultura și calitățile intelectuale l-au făcut unul dintre cei mai respectați muzicieni ai secolului al XVIII-lea. Noul instrument, *fortepiano*, care treptat lua locul clavecinului, a impus modificări și în compoziție, dar și în estetica și tehnica instrumentală. Existența unor noi mijloace de expresie – nuanțele – a redus necesitatea unor fluctuații agogice foarte mari. În plus, extensia instrumentului a permis un ambitus mai mare al salturilor și al pasajelor. Gamele și arpeggiile au devenit treptat elemente importante ale virtuozității. Lui Carl Philipp Emanuel Bach i se atribuie *inventarea* unei digitații optime pentru game. El a avut un rol semnificativ în dezvoltarea pianisticii și ca profesor, dar și prin studiile sale teoretice. Faima acestui compozitor a fost umbrită de generația următoare, care s-a dezvoltat și datorită contribuției sale.

Ludwig van Beethoven i-a cerut elevului său, Carl Czerny „să se asigure că face rost de tratatul lui Carl Philipp Emanuel Bach. Operele lui ar trebui să fie cunoscute de orice artist adevărat, nu doar pentru o reală desfătare, dar și cu scopul de a le studia”³¹⁰.

³¹⁰ http://www.encyclopedia.com/topic/Carl_Philipp_Emanuel_Bach.aspx (accesat 10. 01. 2015).

BIBLIOGRAFIE

- BERGER, Wilhelm Georg – *Clasicismul de la Bach la Beethoven*, București, Editura Muzicală, 1990
- BERGER, Wilhelm Georg – *Estetica sonatei clasice*, București, Editura Muzicală, 1981
- BOSWORTH POWER, Doris – *Carl Philipp Emanuel Bach: A Guide to Research* (Carl Philipp Emanuel Bach: un ghid de cercetare), NY and London, Routledge, 2011
- GASPAR, Veronica – *Culture, Cultures, Apprenticeship*, în *Journal of Romanian Literary Studies* nr. 6/martie, Institutul de Studii Multiculturale ALPHA, 2015
- LANDON, Christa – *Haydn: The Complete Piano Sonatas*, Wiener Urtext Editions, Mainz, Schott/Universal, 1981
- NEWMAN, William S. – *History of the Sonata Idea*, vol. II (*The Sonata in the Classic Era*), New York, Norton & Company, 1983
- ROSEN, Charles – *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, New York - London, WW Norton & Company, 1997
- ROSEN, Charles – *Sonata Forms*, New York - London, WW Norton & Company, Norton, 1988
- TEODORESCU-CIOCĂNEA, Livia – *Tratat de forme și analize muzicale*, București, Editura Grafoart, 2014
- WITTRICH, Peter – *Carl Philipp Emanuel Bach: Sechs, preussische' und Sechs, württembergische' Sonaten für Klavier*, *Musica*, nr. 49, 1995

METAFORĂ ȘI SUNET

ÎN POEMUL CORAL *RUGUL PÂINII* DE IRINA ODĂGESCU-ȚUȚUIANU

Masterand Alina Hamza

Conducător științific, Conf. univ. dr. Luminița Duțică

Universitatea de Arte George Enescu, Iași

Abstract: The musical culture from the second half of the 20th Century is characterized by a stylistic multi-directionality, manifested both in the national and European level. In this context, the Romanian musical field is still dominated by the tendency of national music exploitation by oral tradition. One of the prominent personality of contemporary Romanian composing is Irina Odăgescu-Țuțuianu. Having a special affinity towards extensive architectures, the composer will distinguish herself by cultivating the choral poem. Through this perspective, the score *Rugul Pâinii* (*Bread Pyre*) is being remarkable due to an innovative vision of the language and the composition techniques, which require a new semiographic approach. The current work is planning to emphasize the strong connection between the semantic of the poetic text and the methods of musical expression.

Keywords: Irina Odăgescu-Țuțuianu, metaphor, choral poem, semantics, modern semiografie.

*I*n cea de-a doua jumătate a secolului XX, cultura muzicală românească, puternic influențată de concepția componistică a lui George Enescu, va cunoaște noi cuceriri în direcția folosirii elementelor de limbaj inovatoare. În acest sens, mulți dintre compozitorii români, cu studii în marile centre culturale ale Europei (Paris, Roma, Viena), vor asimila cele mai noi direcții și tendințe stilistice muzicale, racordându-se permanent la cultura autohtonă de tradiție orală. După cum afirma muzicologul Ulrich Dibelius, „muzica românească modernă dispune de o bază largă și trainică cum nu există poate în nici o altă țară”³¹¹.

Dintre aceste traiectorii spirituale europene amintim: direcția **neoclasică**, făcând apel la tehnica polifonică barocă sau renescentistă; cea **neobizantină**, **tradiționalistă** și direcția **novatoare**, având ca principal vector descoperirea unor noi mijloace de expresie și limbaj.

O principală sursă de inspirație a compozitorilor din a doua jumătate a secolului XX a fost **folclorul**, valorificat prin diferite mijloace de expresie: sisteme modale, formule melodice sau ritmice de origine populară, folosirea sau sugerarea instrumentelor populare (fluier, caval, tulnic, țambal); invocarea ritualurilor sau a obiceiurilor populare prin diverse moduri de abordare: ca motiv tematic, valorificarea fragmentelor folclorice în organizări seriale, stilizarea personală a subiectelor folclorice etc.

De asemenea, va apărea o nouă formă de exprimare, mai liberă, prin cultivarea direcției **aleatorice**, care avea să promoveze genul de operă deschisă, improvizația, determinismul parțial

³¹¹ Ulrich Dibelius, *Șansele muzicii românești*, Berlin, rev. *Prisma*, 1970, apud: Irinel Anghel, *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*, București, Editura Muzicală, 1997, p. 3.

sau indeterminismul parametrilor sonori, conceptualismul, teatrul instrumental și muzica intuitivă. În spațiul românesc, aleatorismul se va regăsi în creația multor compozitori precum: Dan Constantinescu, Doina Rotaru-Nemțeanu, Cornel Țăranu, Sorin Lerescu, Liviu Dănceanu, Cornelia Tăutu, Myriam Marbé sau Irina Odăgescu.

I. Irina Odăgescu - Țuțuianu. O voce distinctă a componisticii românești contemporane

Una dintre cele mai talentate și prolifiche compozitoare din spațiul componistic românesc, Irina Odăgescu-Țuțuianu, s-a născut la 23 mai 1937 în București. A început studiul pianului la o vârstă fragedă, dovedind totodată o înclinație aparte pentru compoziția clasică. După cum afirma însăși compozitoarea, „arta compoziției a fost întotdeauna o chemare, sau mai bine spus, o mare pasiune”³¹². A urmat studiile Conservatorului de Muzică din București, secția Compoziție, avându-i ca mentori pe Alfred Mendelssohn și Tiberiu Olah, personalități care i-au marcat destinul creator, deschizându-i orizontul către cele mai moderne tehnici de scriitură. Într-un interviu, Irina Odăgescu sublinia necesitatea unor schimbări în privința îmbogățirii limbajului muzical: „Consider că arta zilelor noastre trebuie să fie perenă nu efemeră, transcendentă și activă în același timp, nu statică și înghețată în corsete și canoane”.

Întreaga sa creație este străbătută de spiritul folclorului autentic românesc, căutând cele mai potrivite mijloace de exprimare sonoră a expresiei și ideaticii poetico-muzicale. Acest aspect se reflectă cel mai mult în creația sa corală, gen pe care l-a cultivat cu predilecție, folosind elemente de limbaj cu trimitere la melosul modal și ritmurile populare românești. Irina Odăgescu inovează continuu, căutând să redea cu fidelitate sensul textului poetic, realizând originale și expresive conexiuni între cuvânt și muzică. După cum afirma compozitoarea: „poezia cheamă melodia”, crez care va sta la baza întregii sale creații corale. În acest sens, sunt preferate arhitecturile sonore ample, care-i conferă timp suficient pentru exprimarea ideatică a propriilor sale trăiri. Dintre aceste genuri, preferă **poemul coral** (*Oglindire, De Doi, Rugul Pâinii*) și **simfonia corală** (*Timpul Pământului*).

În continuare, atenția noastră se îndreaptă către poemul coral *Rugul Pâinii* (op. 30) pentru recitatori, cor mixt și percuție, pe versuri de Ion Crânguleanu, formă arhitecturală de lanț, în care dramatismul textului poetic reiese din vârtoarea evenimentelor tragice de la 1907³¹³.

II. Relația dintre structura muzicală și contextul poetic

Analiza lucrării *Rugul Pâinii* necesită relevarea strânsei legături dintre muzică și cuvânt, semiografia modernă fiind unul dintre mijloacele importante de exprimare a întregii drame istorice petrecute în timpul mișcărilor populare din 1907. Comentariile următoare, aferente tabelului din

³¹² Mariana Popescu, *Irina Odăgescu - Țuțuianu. O viață închinată muzicii*, București, Editura Muzicală, 2012, p. 5.

³¹³ În anul 1907, 21 februarie, în comuna Flămânzi din județul Botoșani a izbucnit o răscoală ce urma să se răspândească în toată țara. Foamea, sclavia și lipsa pământului propriu au fost cauzele care i-au determinat pe țăranii să se revolte.

anexa (din finalul) studiului nostru, reflectă sincronizarea discursului muzical cu textul poetic, accentuând semantica întregului conținut al lucrării.

1. Poetul Ion Crânguleanu rememorează momentele de maxim dramatism petrecute în timpul răscoalei țăranilor din anul 1907. Încă din debutul poeziei reies imagini ale masacrului din acea perioadă, ilustrate prin cuvinte de rezonanță precum: *fumul, guri, flămânde, moarte, răzvrătit, surd, pământ, lacrimă, eternitate*. Fumul simbolizează jertfa țăranilor pentru pământ, dreptate și credință. Lacrimile vărsate de aceștia devin christice și se transformă în sânge, amintind de suferințele Maicii Domnului la vederea jertfei Mântuitorului.

În acest sens, compozitoarea folosește în introducerea poemului coral instrumentele de percuție (toaca și tamburina), concomitent cu recitativul textului poetic, în nuanțe mici și în caracter *ad libitum*, reliefând printr-o polifonie ritmică liberă ecourile înfrângerii tragicului eveniment.

Ex. 1 p. 5 (sist. 1)

Ac libitum

Recitatrice: Fumul acela de iarnă, tușind / Pe toate gurile
Sprecherin: Jener winterliche Rauch, der haht / aus allen Män-

2. Leitmotivul principal al întregului *opus* este *rugul pâinii*, prezentat inițial într-un mod silabisit, pentru ca ulterior să fie rostit de către toată mulțimea dezlănțuită.

Din punct de vedere muzical, în debutul secțiunii A corul preia leitmotivul *rugul pâinii* într-o polifonie de atacuri, printr-o rostire marcată în *mezzoforte*, structura verticală fiind constituită dintr-un *precluster* (*do – fa# – la – sib*). Trei dintre aceste sunete vor continua traseul dramaturgic prin pedale susținute de Sopran+Alto+Tenor, constituind ulterior fundamentul armonic al următorului recitativ.

Ex. 2 p. 5 (sist. 4)

(A) 3/4 Adagio

mf marc.

plii-Flam-

mf marc.

nii men

mf marc.

gul in

mf marc.

flu - drol

p șoptit (geflüster)

la-crimi în-ghe - ta - te, Bat toa-ca pe sub pă-

Die ge - hrar-nen Trä - nen sind Trännen-schlag tief und

5

*) Versiunea germană de Klaus Kessler

3. Poetul realizează o adevărată **hiperbolă**, greutatea lacrimilor înghețate făcând să răsunetoea, prin care este vestită lista infinită a morților intrați în pământul pentru care au murit. În aceeași sferă semantică, lacrimile răsculaților, adunate în imensitatea mării, reprezintă **apa** – simbol al vieții purificate și al regenerării. Aceste metafore subliniază faptul că martiriul nu a fost zadarnic, iar **timpul**, ca dar divin, se întinde pentru cei morți în veșnicia dată de jertfa Mântuitorului.

După expunerea leitmotivului (*rugul pâinii*), pedalele se ritmizează în recitative realizate pe sunete parțial determinate, într-o polifonie liberă, corelația între discontinuu și continuu simbolizând murmurul stins al jertfei. Textul poetic se repetă identic, însă din punct de vedere muzical structurile nedeterminate intonațional prind viață, prin expunerea lor în tronsoane ale modului simetric 1:2 / 2:1.

Ex. 3 p. 6 (sist. 2)

4. Timpul vindecă rănilor morții și transformă permanent pământul din cenușă în oază roditoare de belșug. Ca o *plângere din pietre*, cei îngropați în întuneric vor constitui sămânța speranței în regenerarea vieții.

Ex. 4 p. 7 (sist. 2-3)

Muzical, această imagine poetică este redată printr-o scriitura modală bazată pe sintaxa omofonă, realizată prin izoritmie și prin *preclusterile* rezultate din verticalizarea orizontalului. Compozitoarea preia aceeași structură simetrică (1:2) din secțiunea anterioară (A), pe care o completează cu sunete noi. Prin folosirea hemiolei (p. 7, sist. 2, ultima măsură), se realizează un joc al accentelor metrice în concordanță cu cerințele prozodice ale textului poetic. Finalul este constituit

din expunerea obsesivă a leitmotivului *rugul pâinii*, prin augmentarea duratelor și repetarea acestuia în octave paralele.

5. Moartea – întruchipare a jertfei și simbol central al poemului – este personificată și comparată cu un imens rug, în flăcările căruia s-au mistuit răsculații și idealurile lor de libertate.

Motivul muzical de tip recitativ *recto-tono* va fi preluat în mod variat de către diviziile vocii de bas printr-o progresie matematică a elementelor cromatice, rezultând spre final totalul cromatic. Amplificarea vocilor este dată de intervenția, în strofa următoare, a tenorilor. Acest moment intră sub incidența polifoniei eterogene, acompaniată de un fond structural omofon, alcătuit din pedale tremolate sau simple (a se vedea p. 9, sist. 1-2). Paralel cu lărgirea aparatului vocal, nuanțele sunt aduse într-un continuu *crescendo*, compozitoarea adăugând scriiturii de bază momente de polifonie de atacuri pe structuri acordice. Întregul context sonor va fi proiectat în structura unui *cluster* cromatic (10 sunete), prezent ca moment culminativ în finalul secțiunii (p. 10, sist. 2).

Ex. 5a p. 8 (sist. 2-3)

Ex. 5b p. 10 (sist. 2)

6. Următorul tablou poetic reprezintă o descriere metaforică a infernului rămas în urma pîrjolirii grânelor, a pămîntului, în urma uciderii oamenilor și a animalelor.

Ca opțiune componistică, Irina Odăgescu încredințează sopranelor 1-2 o amplă cantilenă, ce se desfășoară într-o densitate apropiată de totalul cromatic (10 sunete), în intervalul $sib_1 - sol_2$. Paralel cu derularea obsesivului *rug al pâinii*, asistăm la o densificare a polifoniei de atacuri prin structuri de tip *cluster* (pp. 11-12), care, treptat, prin accentuarea pedalelor *tremolate*, vor obține o mare mobilitate. În plus, acest context sonor, ce sugerează atmosfera de descompunere a materiei, beneficiază de aportul instrumentelor de percuție, precum *campane* și *piatti*.

7. Liant semantic al întregului poem, complexul metaforic *jertfă-mântuire-cruce* se materializează într-un adevărat *invocatio*. Aici, lemnul crucii devine *punte de apă* și *lumină*, elemente ale unei renașteri spirituale prin ascensiune și purificare.

Această imagine poetică este în concordanță cu atmosfera muzicală din secțiunea F, unde cantilena susținută de sopranele 1-2 va fi expusă în mixturi de octave perfecte paralele, întreaga sonoritate cuprinzând 11 sunete din cele 12 ale totalului cromatic. Ulterior, țesătura sonoră se rarefiază prin interpolarea unor pauze expresive și reducerea stratului de pedale. În acest context, leitmotivul *rugul pâinii* revine în cadrul unei polifonii de atacuri, pe sunete tremolate – tip pedale, textul poetic fiind adus sub forma unor recitative, pe o ritmică diversă, cu formule dinamizate.

8. Ca într-un lanț obsesiv, revin simboluri precum *apă, pâine, rug, inimă, cruce*, semnificând tragismul foamei și al morții. În realitate, noul context metaforic este intim legat de imaginea poetică a secțiunii anterioare, dominată de ideea legăturii organice între ființa umană și elementele fundamentale ale vieții. Din punct de vedere muzical, Irina Odăgescu potențează expresia sonoră prin desfășurarea unor fenomene libere, eterogene, cu determinare parametrică parțială, precum pedalele tremolate finalizate în efectul onomatopeic al șuieratului. În cadrul acestei inedite țesături sonore, exprimate printr-o semiografie modernă, sunt inserate scurte intervenții recitative și *cluster*e cu densități variabile.

Ex. 6 p. 17

Ad libitum
senza misura

S.

i Herz ni pfäh mä,
f

Daji-mi un calament și ardaji-mi repede o pline!
Bringet mich zu Ruhe und dann rasch einen
guten braunen Bretzlaiß!

A.

mi - ne în-sumi,
an mich set-ber,

f

Hug Brot

T.

Trageți din fapta mea tava morții,
Nehmet von mir die Schlüssel
des Todes,

f

Hug Brot

B.

mi - ne în-sumi,
an mich set-ber,

f

Hug Brot

o pline
des Bretzlaiß

o pline
des Bretzlaiß

f

Hug Brot

9. Conținutul semantic al poemului are însă și o bază reală în imaginea masacrului din timpul răscoalei de la 1907. Ajunși într-o situație-limită, răsculații vor alege soluția extremă a incendierii grânelor deținute de asupritorii lor, totul transformându-se într-un simbol al arderii.

Limbajul metaforic este susținut în plan muzical printr-o textură liberă, alcătuită din *glissandi* ascendente și descendente, expuse în *forte*, cu debut și finalizare pe sunete nedeterminate. Similar altor secțiuni ale poemului, cuvântul *pâine*, repetat obsesiv, deține centrul de greutate semantică, pentru ca ulterior, apariția recitatorului să mute accentul expresiv pe un fond muzical exclusiv ritmic, exprimat de tamburină și *plattl*, după modelul tragediilor antice grecești.

Ex. 7 p. 21 (sist. 1)

The musical score for Example 7, page 21, system 1, is a vocal ensemble piece. It features four vocal parts: Soprano 1-2 and Bass 3-4. The lyrics are in German and Romanian. The music is characterized by a complex texture with glissandi and clusters. A 'Glissando' is marked with a circled '1' and a line indicating a slide. The Tambourine (Tamb.) part is marked 'cresc.'.

10. Intensitatea dramatică a textului este susținută în continuare printr-o succesiune de simboluri edificatoare precum: *lacrimă*, *aripă*, *sânge*, *căldură*, *moarte*. Peisajul este dezolant prin imaginile oamenilor morți, a pământului ars, a strigătelor de groază a celor răsculați.

Din punct de vedere muzical, se disting patru planuri sonore:

I - Sopran 1-2 și Bas 3-4, care intonează *clustere* cu densități variabile (comprimări și largiri progresive), pe o dinamică fluctuantă;

II - Prezentarea textului poetic sub forma unor figuri ritmice tip recitativ la Alto 1-4,

Tenor 1-4, Bas 1 și Sopran 2;

III - Leitmotivul *rugul pâinii*, silabisit prin polifonie de atacuri pe *clustere* masive, mobile, într-un continuu proces alternativ de comprimare-dilatate;

IV - Intervenția singulară a clopotelor.

11. Secțiunea M reprezintă punctul culminant al scriiturii de tip aleatoric. În acest sens, cuvintele și interjecțiile sunt redată sonor prin cele mai expresive efecte: grupuri de sunete glisate și tremolate, în sens ascendent și descendent, care se opresc pe un *cluster*; sunete șoptite sau vorbite cu intonație relativ determinată etc.

Ex. 8 p. 25

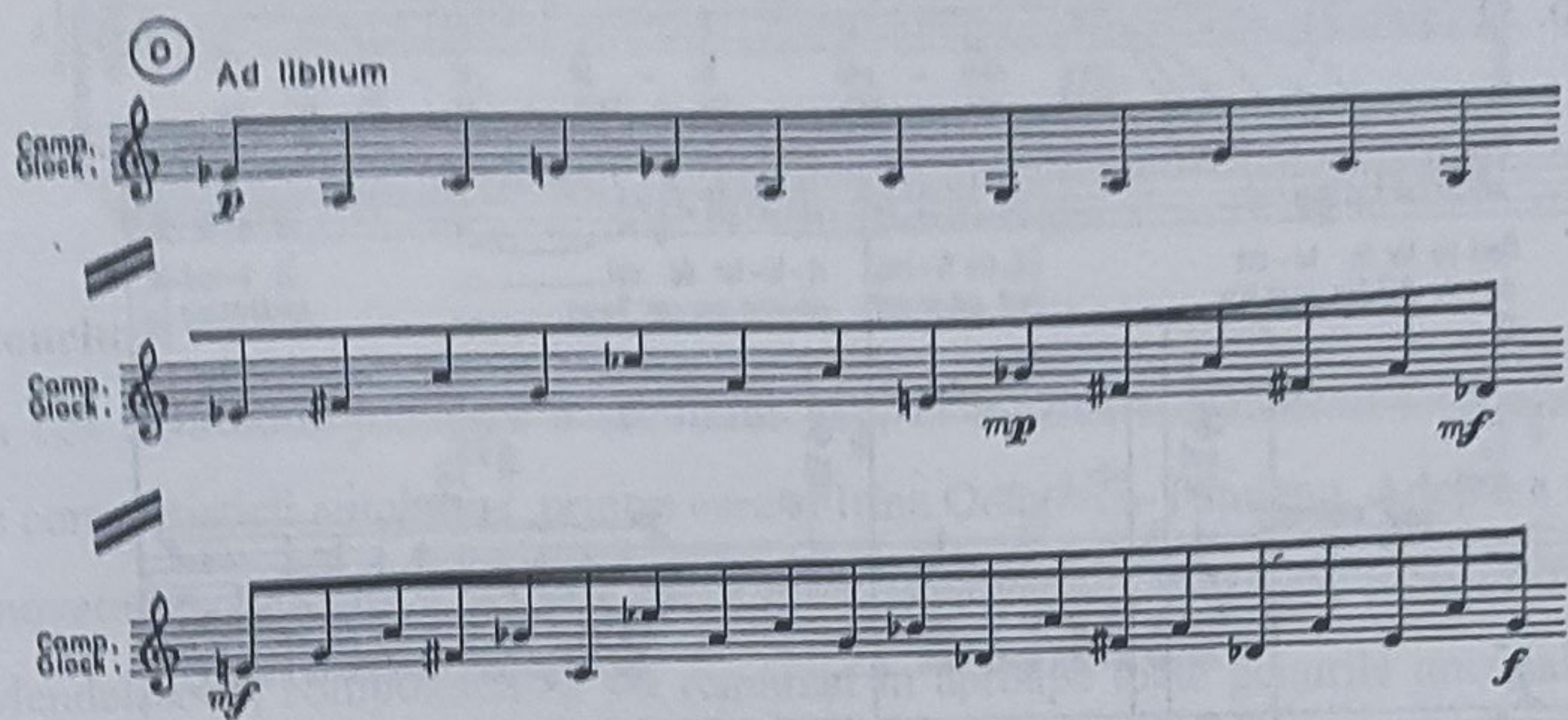
The musical score for Example 8, page 25, consists of several staves. The top staff features a vocal line with lyrics: "Sind-ge-ſi-mi ſin-ge-te, raubt mir mein Blut noch heuſt, Co 1-mal-lä e mor-t' ist der Tod der dort hoch". Below this, there are instrumental staves with various markings. A "cluster-unison" is indicated on the left, and a "strigat - cluster" is indicated on the right. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, and *f*. The bottom staff shows a vocal line with lyrics: "o ſur-că în mî-ne în mîch ei - ne Ga-bel, Voi, cl-tă căl-da-ră mî-tă, wick ei - ne ſtan-ne lî-tă". The score is numbered 23 at the bottom right.

În acest context, merită subliniată ingeniozitatea compozitoarei în edificarea unei suprafețe sonore complexe, de efect global, caracterizată printr-o explozie de *cluster*e cromatice, mobile, cu densități variabile, intercalate de efecte onomatopice care simulează șuieratul.

12. Secțiunea următoare este focalizată semantic pe un singur cuvânt, un ultim strigăt, o ultimă implorare înaintea morții: *Ajutați-mă!* Corespondentul muzical constă în folosirea unei palete diverse de sunete nedeterminate și șuierături în nuanța *fortissimo*, glisate spre un *cluster* de sunete grave, ce se comprimă spre final, ca o cădere abisală. După acest strigăt, se lasă o tăcere totală (pauză generală), ca după un adevărat dezastru apocaliptic.

13. Păstrând același principiu al reducerii semantice, următoarea secțiune (O) va fi polarizată de cuvântul *Rug!* În mod paradoxal, dramaturgia muzicală deține o semnificativă amplitudine, ceea ce înseamnă o subliniere a valențelor poetice ale cuvântului amintit. Discursul sonor debutează cu o cantilenă la clopote, exprimată liber, desfășurată pe modul cromatic 1, cu trepte mobile: II, III. Scara modală este: *do - mi♭ - fa♯ - sol - la - si♭ - do*.

Ex. 9 p. 28 (sist. 1-3)

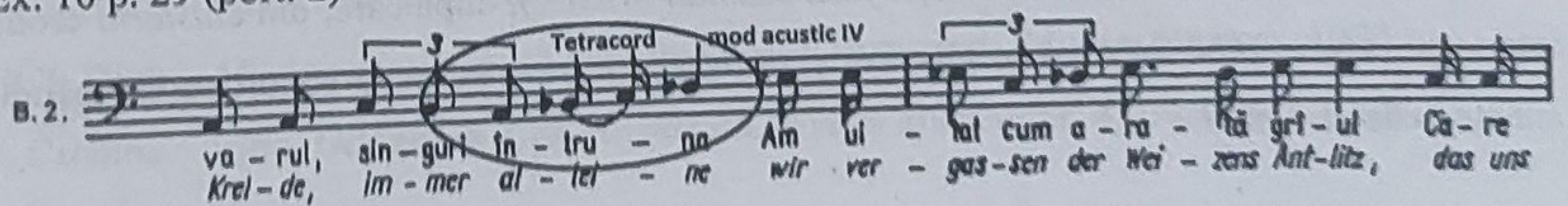


După acest moment, va interveni corul cu o structură de tip *precluster*, care glisează spre un acord micșorat cu septimă și nonă în răsturnarea I, întreaga sonoritate fiind rarefiată progresiv.

14. Următoarea imagine poetică revine la o mare complexitate semantică, la o aglomerare de metafore și simboluri, care sugerează stări duale, contradictorii, precum descompunerea și, totodată, regenerarea materiei, în sensul reînvierii ființei într-o altă dimensiune existențială, cea a regnului vegetal. Aceste cuvinte sunt imprimate în pământul jertfei ca o amintire veșnică a evenimentelor tragice din anul 1907.

În această secțiune (P), compozitoarea combină semiografia tradițională cu cea modernă, utilizând o polifonie liberă non-imitativă, bazată pe complementaritatea dintre static și mobil, pedală și dinamizare ritmică. Se poate observa în portativul al doilea un motiv muzical axat pe primul tetracord din modul acustic IV, pe sunetul *la*, care apare în mod succesiv și la celelalte voci pe sunete diferite. Discursul muzical este continuat prin amplificarea aparatului vocal, prin multitudinea diviziilor fiecărei partide corale. Concomitent cu dialogul sonor dintre voci, la Bas 1 reapare recitativul, preluat prin dinamizare ritmică de Tenor 2 și Bas 2.

Ex. 10 p. 29 (port. 2)



15 - 16. Sensul textului poetic se îndreaptă spre o adevărată laudă a jerfei celor mulți pentru nobile idealuri de adevăr și libertate. Pentru început (secțiunea R), sonoritatea debutează printr-o expunere la unison a tronsonului modal de tip acustic IV enunțat anterior, prezentat succesiv pe sunetele *re#*, *fa#* și *la* într-o țesătură armonico-polifonică. Între vocile Alto-Bas, apoi între Bas-Tenor și Tenor-Alto se edifică un eșafodaj armonic bazat pe structuri simetrice de tip non-gravitațional (vezi prezența octavei micșorate *mi-mib*).

Ex. 11 p. 31 (sist. 2)

Acordul alpha

În debutul secțiunii S, motivul acustic IV reapare augmentat la Sopran și Tenor, într-o scriitură armonică având funcție cadențială. Modalitatea de exprimare a compozitoarei capătă noi valențe prin introducerea tehnicii *pointiliste*, în pendularea octavelor paralele dintre Sopran – Tenor și Alto – Bas. Simultan, clopotele intonează aceleași sunete, în relații de 3M scordată (*sol# – mi* → *sol – mib*; p. 33, sist. 1, m. 4).

17. Cuvântul **RUG**, simbol al întregului ópus, este adus în secțiunea T printr-un *cluster* masiv între intervale determinate, alternând intonarea simplă cu cea tremolată, structură ce se va comprima într-un singur sunet drept, în nuanțe stinse (*piano, pianissimo*).

18. În finalul poemului reapare recitatorul, care exprimă un gând de speranță în legătură cu sacrificiul celor jertfiți în tragicele evenimente de la 1907. Din punct de vedere muzical, atmosfera este descrisă printr-o pedală în registrul grav al basului, adusă simultan cu sonoritatea ritmică a toacei, care evocă unul dintre simbolurile spiritualității creștine ortodoxe. Altistele, divizate la patru voci, recită ultimele versuri (*ca pe niște fără seamăn brazi...*), după care, din *clusterul* cromatic din interiorul intervalului *sol – re* se glisează spre registrul grav, întreaga sonoritate stingându-se pe sunete nedeterminate.

Rectitorice: 1. Ca un cline, putregăuul năpârtește / Pe spindările țărânilor căzuți atunci / N-au
2. Invina, iar năpârtește ca un peste / Li înghite între făclile pământului, adînci.
Sprecherin: 1. Wie ein räuberischer Hund fault die Haut / auf den Leibern der gefallenen Bauern,
2. sie zerkleinert nicht, aber die Nacht wie ein Fluch / verschlang sie, die Erde muß atmen.

B. *sim. Klop.* *pp*

3. Dar alina griu și fiori ce ies în tună / Către firele zilelor de azi,
4. Li înaltă veghe în lumină / Ca pe niște, fără seamăn, brazi.
3. Gelinder Welken, zarte Blüten, sprießen, heil, entgegen unserm großen Traum,
4. leicht hinan ins Licht und immer höher / als wie ein gewalt'ger stolzer Baum. *mf* *ppp*

A. *pp*

B. *pp*

Ca pe niște, fără seamăn, brazi.
als wie ein ge-walt'-ger stol-zer Baum.

Concluzii

În cea de-a doua jumătate a secolului XX, în muzica românească s-au afirmat adevărate nume ale componisticii autohtone, printre care și Irina Odăgescu-Țuțuianu. Adeptă a unor tehnici de limbaj inovatoare, formată sub îndrumarea unor personalități muzicale precum Tiberiu Olah și Alfred Mendelssohn, compozitoarea s-a remarcat în aproape toate genurile muzicale. Acordând o atenție deosebită muzicii corale, ea a creat arhitecturi sonore ample, în care se reflectă legătura strânsă dintre muzică și cuvânt.

Poemul coral *Rugul Pâinii*, analizat în acest studiu, conține o paletă diversă de procedee și tehnici componistice, care ne dezvăluie permanenta deschidere a compozitoarei către cele mai avansate orientări stilistice contemporane.

BIBLIOGRAFIE

- ANGHEL, Irinel – *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*, București, Editura Muzicală, 1997
- ARZOIU, Ruxandra – *Irina Odăgescu-Țuțuianu*, revista *Muzica*, nr. 4, București, 1997
- POPESCU, Mariana – *Irina Odăgescu-Țuțuianu. O viață închinată muzicii*, București, Editura Muzicală, 2012
- POPESCU, Mariana – *Sinteze privind arta și tehnica dirijorală corală în muzica românească*, Constanța, Editura Europolis, 2008
- POPOVICI, Doru – *Muzica corală românească*, București, Editura Muzicală, 1966
- POPOVICI, Doru – *Muzica românească contemporană*, București, Editura Albatros, 1970
- SÂRBU, Cristina – *Irina Odăgescu. Creația corală*, revista *Muzica*, nr. 4, București, 1990

ANEXĂ

Nr. Crt.	Structuri muzicale	Context poetic	Pagini, măsuri
1.	- polifonie ritmică liberă (toacă + tamburină)	<i>Fumul acela de iarnă, tușind Pe toate gurile ieșite la moarte, Încă mai pare un răzvrătit surd Care bate la o tobă Până pe câmpuri, departe. Fumul acela de rană, tăcând În fața pereților, când nu se mai poate, Mai curând e un fel de pământ Respirat din lacrimă Și eternitate.</i>	Introducere: p. 5, port. 1-3
2.	- polifonie de atacuri cu incidență într-un <i>precluster</i>	<i>Rugul pâinii – leitmotiv</i>	p. 5, sist. 1, m. 1-3
3.	- ritmizarea pedalelor fiecărei voci - polifonie liberă - tronsoane ale modului simetric 1:2 / 2:1	<i>Lacrimi înghețate bat toaca pe sub pământ Întunecimea e-o apă Timpul tainic e sfânt</i>	pp. 5-6
4.	- omofonie izoritmă - conglomerate sonore tip <i>precluster</i> - modul simetric 1:2	<i>Lacrimi înghețate bat toaca pe sub pământ Și numai timpul mai ară prin somnul sfânt Rugul pâinii Cine-s cei ce se aud, cine cântă E o plângere din pietre Sau cineva cântă</i>	pp. 7-8
5.	- progresie matematică a elementelor cromatice (pp. 8-11) - polifonie eterogenă pe un strat structural omofon (p. 9) - polifonie de atacuri pe structuri acordice tip <i>precluster</i> - multiple pedale simple și tremolate; - <i>clusterul</i> cromatic (10 sunete) pe leitmotivul <i>rugul pâinii</i>	<i>Ardem pe crupa morții Cuvioși, singuri într-una Am uitat cum arătam Când am pus pe inima frigului mâna Ardem pe ceafa morții Zi și nopți într-una Am uitat cum e pâinea Pe care am pus mâna Ardem pe dantura morții Departă și singuri într-una Am uitat cum arată coasele Pe care am pus mâna</i>	pp. 8-11
6.	- cantilenă pe 10 sunete cromatice în intervalul <i>sib1 – sol 2</i> - <i>cluster</i> mobile în polifonie de atacuri - pedale simple și tremolate - readucerea instrumentelor de percuție (<i>piatti, campane</i>)	<i>Doamne, se clatină casele Par biete animale Care se culcă din mers. Munții nu mai au piatră, Stelele n-au cer Totul e un șes alb, un ars Întins la pământ Peste care trec târându-se casele.</i>	pp. 11-13

Nr. Crt.	Structuri muzicale	Context poetic	Pagini, măsuri
7.	<ul style="list-style-type: none"> - cantilenă - mixturi de octave perfecte paralele, S1-2 (11 sunete din totalul cromatic; <i>sib1 – lab2</i>) - pauze expresive - leitmotivul <i>rugul pâinii</i> - polifonii de atacuri - textul poetic adus în dialog, pe structuri recitative 	<i>Dați-mi un calmant</i> <i>Opriți-mă</i> <i>Legăți-mă de-o cruce</i> <i>Pot s-o duc în spate</i> <i>Poate ea să mă urce,</i> <i>Dar legați-mă de-o punte</i> <i>De-o apă, de-o inimă</i>	pp. 13-16
8.	<ul style="list-style-type: none"> - semiografie contemporană - pedale tremolate - <i>clustere</i> - <i>glissando</i>-uri - onomatopee - efect <i>sussurando</i> în <i>crescendo</i> dinamic - motive muzicale recitative - instrument de percuție: tamburina 	<i>Legăți-mă de mine însumi, de-o inimă</i> <i>Trageți din fața mea tava morții,</i> <i>Dați-mi un calmant</i> <i>Și arătați-mi repede o pâine</i> <i>Opriți-mă</i> <i>Legăți-mă de-o cruce</i> <i>Pot s-o duc în spate</i> <i>Poate ea să mă urce</i> <i>Legăți-mă de-o punte</i> <i>De-o apă, de-o inimă</i>	pp. 16-20
9.	<ul style="list-style-type: none"> - <i>glissando</i>-uri spre sunete nedeterminate, în ambele sensuri - recitator – expunere text poetic pe un fond muzical exclusiv ritmic, exprimat de tamburină și <i>piatti</i> 	<i>E timpul pământului</i> <i>Urcă vârtejul căldurii,</i> <i>Pâinea se arde murind</i> <i>Hora topoarelor ajunge în lună</i> <i>Castelele ca niște flori se aprind</i> <i>Mă ajunge focul în inimă</i> <i>Vai, cum miroase a pâine murind,</i> <i>Rugul ei ca un tempul se vede,</i> <i>Urcând și murind și arzând.</i>	p. 21
10.	<ul style="list-style-type: none"> - semiografie modernă: <i>clustere</i>, sunete șoptite, <i>glissando</i>-uri, sunete recitate - polifonie de atacuri pe <i>clustere</i> - <i>clustere</i> mobile cu comprimări și lărgiri de straturi sonore - jocuri dinamice 	<i>Dați-mi o lacrimă</i> <i>Dați-mi o aripă</i> <i>Înfigeți o furcă în mine</i> <i>Trageți-mi trupul</i> <i>Smulgeți-mi sângele</i> <i>Vai, câtă căldură mută</i> <i>Ce înaltă e moartea</i> <i>Mai am doar un umăr nefăcut cenușă.</i>	pp. 22-24
11.	<ul style="list-style-type: none"> - moment aleatoric culminant - semiografie modernă - combinație: sunete determinate (<i>clustere</i>), nedeterminate (<i>glissando</i>-uri) - nedeterminare ritmică 	<i>Scrum!</i> <i>Ah!</i> <i>Ajutați-mă!</i>	pp. 24-26
12.	<ul style="list-style-type: none"> - semiografie modernă - sunete nedeterminate + șuierături + <i>glissando</i>-uri - <i>clustere</i> subțiate cu efecte de registru - pauză generală expresivă 	<i>Ajutați-mă!</i>	pp. 26-27

Nr. Crt.	Structuri muzicale	Context poetic	Pagini, măsuri
13.	- cantilenă liberă la <i>campane</i> , mod cromatic 1 cu trepte mobile: II, III; scara modală: <i>do – mib – fa# – sol – la – sib – do</i> - <i>precluster</i> glisat într-un acord micșorat cu 7 și 9 în RI	<i>Rug!</i>	pp. 28-29
14.	- recitativ - parametri sonori determinați - polifonie liberă non-imitativă - complementaritate: static – mobil - formațiune tetracordică de tip acustic IV (<i>la – sib – do- reb</i>); p. 29, portativ 2 - amplificarea aparatului vocal	<i>Ardem în părul morții</i> <i>Albi ca varul,</i> <i>Singuri întruna.</i> <i>Am uitat cum arată grâul</i> <i>Care ne înflorește mâna</i> <i>Ardem în orbitele morții</i> <i>Întinerici și singuri întruna</i> <i>Rămâne fără mână cel ce ne întinde</i> <i>mâna</i> <i>Plângem pe obrazul morții</i> <i>Ca florile albe întruna</i> <i>De jeratic și pâine-i pământul</i> <i>De pâine și lacrimă-i luna</i> <i>Auzind cum urcă grâul</i> <i>Deasupra noastră întruna.</i>	pp. 29-30
15.	- expunere la unison - motiv muzical axat pe primul tetracord din modul acustic IV - structurile simetrice guvernate de acordul alpha prin prezența intervalului de 8- (<i>mi – mib1</i>)	<i>Din foc urcă el, din cenușă,</i> <i>Și pleacă sărutându-ne mâna</i> <i>Dar atâtea flori ce ies în lume</i> <i>Către firea zilelor de azi</i> <i>Îi înalță veșnic în lumină</i> <i>Ca pe niște fără seamăn brazi</i> <i>Gânditoare și curate într-o țară</i> <i>Unde-s râuri și câmpii și munți</i> <i>Ce rodesc într-o zidire milenară.</i>	pp. 30-32
16.	- motivul acustic IV reapare augmentat - scriitură armonică având funcție cadențială	<i>Ce rodesc într-o zidire milenară.</i> <i>Rugul pâinii</i>	pp. 31-33
17.	- <i>cluster</i> masiv între sunete pivot - sunete tremolate ce se unesc într-un singur sunet drept	<i>Rug!</i>	p. 34
18.	- recitativ - instrumente de percuție - pedală - onomatopee - <i>cluster</i> din care pornește un <i>glissando</i> pe mai multe voci până în cel mai grav sunet nedeterminat - nuanță mică – <i>pianissimo</i>	<i>Ca un câine putregaiul năpârlește</i> <i>Pe spinările țăranilor căzuți atunci</i> <i>N-au învins, iar noaptea ca un pește</i> <i>Îi înghite între fălcile pământului,</i> <i>adânci</i> <i>Dar atâtea grâu și flori ce ies în lună</i> <i>Către firele zilelor de azi</i> <i>Îi înalță veșnic în lumină</i> <i>Ca pe niște, fără seamăn, brazi.</i>	p. 34

CULORILE CURCUBEULUI

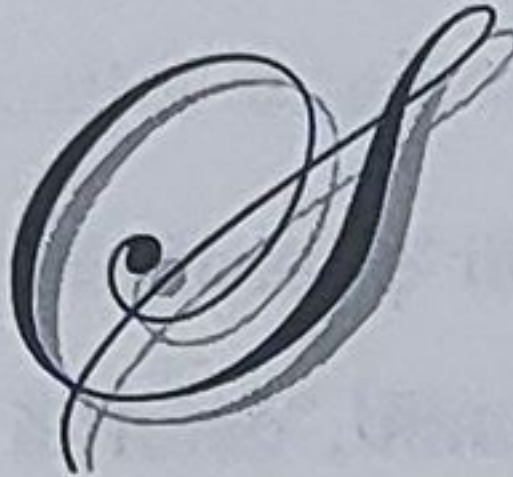
ÎN STUDIUL OP. 8, NR. 9 DE ALEKSANDR NIKOLAEVICI SKRIABIN

Student Florin Mantale, anul I
Academia de Muzică din Maastricht

Numai muzica mea poate exprima inexprimabilul !
Aleksandr Skriabin

Abstract: The following researchement is presenting a study about one of the hardest etude from Skriabin's area which is developed with specific indicators, analysing with carefullness in all topics, such us: style, texture, concept, interpretation, background; using specific morphology terms in music. To support all my ideas illustrated in the following pages, I attached some music excerpts from the score to be exactly precise for the coherence of this article, and for being easy for those who are willing to read the hole essay.

Keywords: musical analysis, sections, interpretation, style, piano.

 fârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX au cunoscut o revigorare a concepției tradiționale romantice, cu noi direcții influențate de culturile naționale. Muzica exprimă cea mai subtilă și intimă emoție personală, văzută ca un limbaj retoric adresat auditorului, ce se va remarca prin complexitatea armoniei și a texturii cromatice, în general, fiind într-o relație foarte strânsă cu literatura și pictura. Instabilitatea tonală, tratarea liberă a disonanțelor, diversitatea formală și textura sonoră sunt indici primari ai unei etape importante în evoluția universului muzical, ce readuc elemente din perioadele precedente, expuse într-o arie nouă de secol XX.

Din prestigioasa școală rusă se remarcă măiestria naționaliștilor Serghei Rachmaninov și Aleksandr Skriabin pentru emoția și filozofia ideilor exprimate în lucrări. Skriabin, individualitate de o rară finețe și rafinament, un poet al pianului, inspirat de predecesori precum Frédéric Chopin și Robert Schumann, s-a dezvoltat de-a lungul celor trei perioade componistice, de la un excelent miniaturist, într-un mesianic obsedat de mistic, ce își creează propriul acord (acordul mistic), format din șase cvarte. Desfășurarea lor ar furniza segmente melodice specifice.

Skriabin s-a îngrijit de limbajul său armonic – evoluat într-o direcție ușor atonală, dar cu același caracter poetic, ce a urmat unui studiu preliminar către lungul și niciodată scrisul *mister*³¹⁴, un *act liturgic*³¹⁵ ce combină dansul, muzica, poezia, culorile și miresmele, și vor induce un *suprem extaz*³¹⁶ final, în care *planul fizic al conștiinței noastre ar dispărea și cataclismul lumii ar începe*³¹⁷.

³¹⁴ Yuly D. Engel, *A. N. Scryabin. Biografiche Sky ocherk*, Muzicale Sovremennik, nr. 4-5, 1916, p. 56.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 89.

³¹⁶ Gerald Abraham, *New Oxford History of Music: The modern age, 1890-1960*, editor Martin Cooper, Oxford University Press, 1974, pp. 136-137.

³¹⁷ Yuly D. Engel, *op. cit.*, p. 89.

O notă de originalitate compozițională este *clavier à lumières*, o notație muzicală pe care Skriabin o vede ca o presiune a fiecărei clape, ce ar trebui să producă nu un sunet muzical, ci o lumină intensă într-o relație strictă între culoare și sunet.

După scara cromatică						
Nota și culoarea asociată	<i>Do</i> - Roșu	<i>Do#</i> - Violet	<i>Re</i> - Galben	<i>Re#</i> - Roz pal	<i>Mi</i> - Albastru turcoaz	<i>Fa</i> - Maro
	<i>Fa#</i> - Albastru deschis	<i>Sol</i> - Portocaliu	<i>Sol#</i> - Mov	<i>La</i> - Verde	<i>La#</i> - Vișiniu	<i>Si</i> - Albastru

Creația pianistică are în componență lucrări de o explozie coloristică intensă, ce se încadrează în aproape toate formele consacrate, atât pentru pian solo, cât și orchestrale. *Poemele pentru pian* op. 32, preludiile din diferite ópusuri (op. 11, op. 13), cele 10 sonate pentru pian, *studiile* (op. 2, op. 8, op. 42, op. 65) și *simfoniile* (I op. 26, II op. 29, III op. 43, IV *Poemul extazului* op. 54, V op. 60) sunt mostre ale gândirii skriabiniene, ce compun o imagine unitară a universului creațional.

Volumul ópus 8 se compune din 12 studii de virtuozație, caracter și profundă emoție, ce reprezintă o nouă viziune asupra rezolvării problemelor tehnice și nu numai, datorită sinesteziei, procedeu prin care compozitorul trezește atenția auditorului nu doar asupra aspectului melodic, cât și a parfumului, stării, senzației și culorii pe care materialul sonor o induce.

Studiul op. 8, nr. 9, în *sol#* minor este cel mai complex din acest volum, datorită întinderii sale de aproximativ cinci minute și a substratului ideatic, ce aduce în prim-plan o fuziune inedită a texturii melodice cu virtuozația spectaculoasă, o creație baladică în care persistă leitmotivul ritmic al unor trompete ce anunță un război, ce sfârșește într-o liniște desăvârșită.

Parametrii structurali înscriu o formă de *lied* (A-B-A), unde se observă concizia secțiunilor și coerența distributivă a frazelor îmbinate armonios: *Alla ballata* – secțiunea A, m. 1-47, *Meno vivo* – secțiunea B, m. 48-80, *a tempo* – secțiunea A, m. 81-103.

Secțiunea A are un caracter tumultuos, o pulsație ritmică binară, ce se compune pe baza celulei motivice din prima măsură, acompaniată de figurația punctată în *sotto voce*, unde încă persistă o retorică a motivelor realizată în manieră secvențială, la distanță de o cvartă ascendentă.

Direcția melodică primară se realizează într-o frază amplă, construită în trei etape ascendente, urmând o shemă regulată (2+2+1+1+2), în care delimitarea aspectului dinamic trebuie realizată clar, pentru a menține coerența și logica materialului melodic. Astfel, compozitorul propune ca primele două măsuri (nivelul primar) să fie încadrate într-un *p* (m. 1) – *mf* (m. 2), urmând *f* (nivelul secundar, m.4), *crescendo* (m. 5-6) și finalul propoziției *ff* în *diminuendo*. Articulația ocupă un spațiu inedit, întrucât Skriabin creează un echilibru între planurile sonore, prin

utilizarea unei cantabilități frazice (mâna dreaptă) și o figurație punctată *staccato* în *sotto voce*, în care prima notă a fiecărui grup trebuie subliniată cu ajutorul unui scurt impuls pentru a reda stilistic paleta coloristică, nu doar prin dinamică, ci și prin acest aspect.

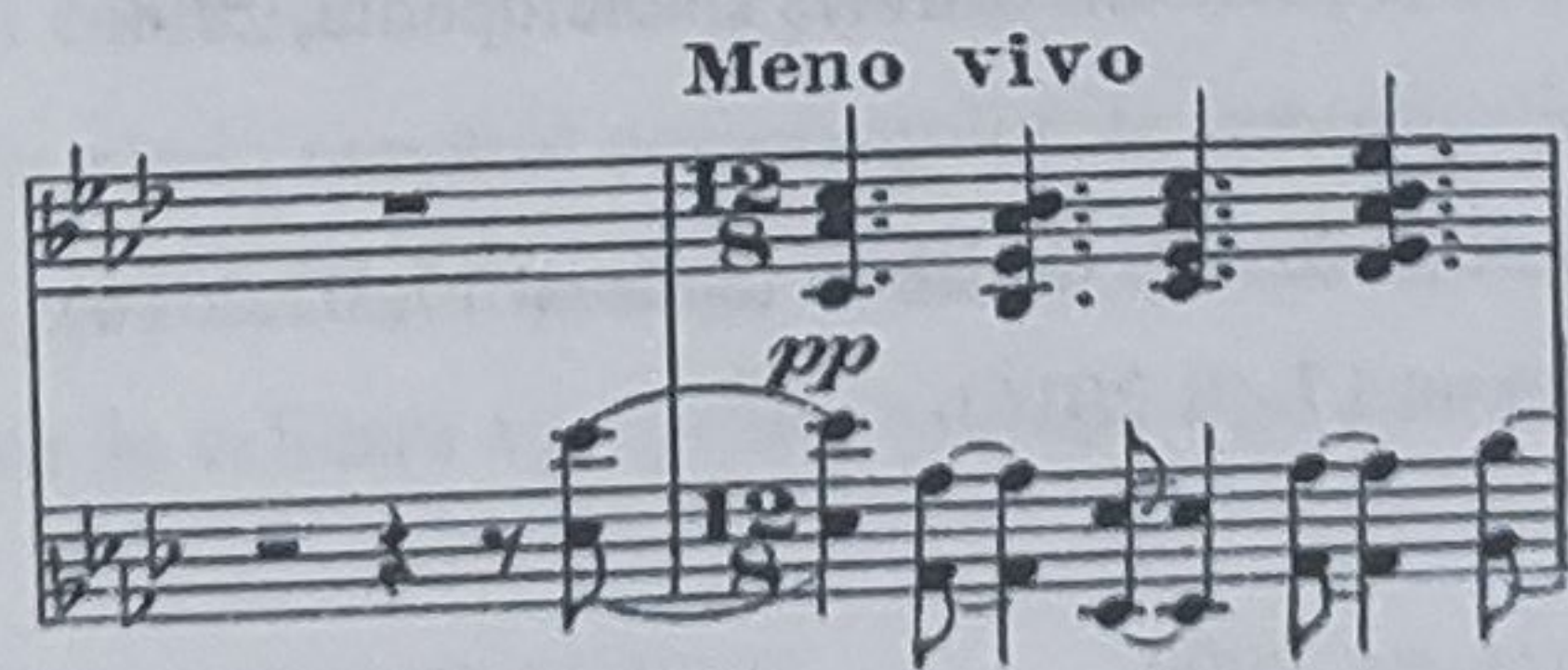
Ex. 1 (m. 1-5)

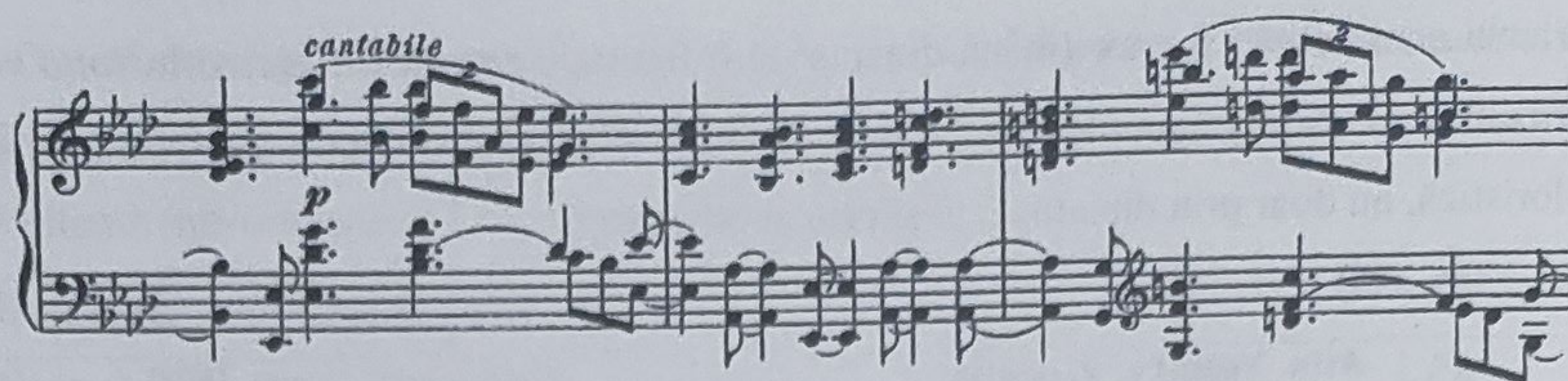


Propoziția următoare (m. 9-16) este o repetiție ușor variată, în care se regăsesc subtile diferențe în ce privește articulația (m. 10) la mâna stângă, cât și melodică de la mâna dreaptă. Următoarea secțiune (m. 17-34) este o dezvoltare a materialului precedent și presupune un schimb al distribuției sonore într-un registru grav, ce alternează cu cel acut, în care mâna stângă are acum motivul central, iar la mâna dreaptă figurația punctată aduce un plus de intensitate, prin reorganizarea instrumentației. Structurarea frazelor se realizează diferit, întrucât Skriabin adaugă o extensie pentru a menține un echilibru al expresiilor și a retoricii motivice (4+4+6+4). Sub aspectul construcției se recomandă o liniere clară a planurilor sonore, o pedalizare continuă, schimbată după un timp într-un micro *diminuendo* sau *crescendo*, pentru a evita secționarea verticală a texturii sonore. Readucerea în prim-plan a ideii principale (m. 35-47) apare în mod identic în măsurile 9-13 și este ușor variată către final, unde Skriabin impune un punct culminant în *ff*, ce închide spațiul A-ului într-o cadență imperfectă (I-V).

Apariția B-ului *Meno vivo* în tonalitatea *Lab* major (ex. 3) aduce un moment de liniște totală, în care Scribin se joacă aici cu o paletă coloristică impresionantă, exprimată cu ajutorul unei țesături armonice tensionate, utilizând suspensii cu regularitate în crearea de noi imagini poetice.

Ex. 2 (m. 47-51)





Metrica sincopată, alături de indicația *rubato* fac munca pianistului destul de complicată, datorită liniilor paralele orizontale, ce trebuiesc frazate în linii mari, pentru a avea un discurs coerent asupra unității întregului B.

Prima propoziție a secțiunii B (m. 48-56) este construită pe aceeași dialectică motivică, în care liniile melodice se întrepătrund armonios într-o dinamică *p cantabile*, unde schimbările acordice trebuie susținute de *subito p* pentru a reda o coloristică diversă în direcția conceptuală. Următoarea frază în *a tempo* (m. 57-64) fructifică valențe ale registrului grav într-o manieră delicată, ce alternează spontan cu registrul acut, pentru a păstra simetria figurativă a motivelor expuse anterior. A treia propoziție preia modelul direcției melodice primare (construcția în trei etape): nivelul 1 (m. 65-68), nivelul 2 (m. 69-72), punctul culminant (m. 73-78), ce are ca fundament expunerea ideii B din *pp*, transpusă aici cu o octavă ascendentă în *ff*. Puntea în *a tempo* cu o ritmică viguroasă introduce reexpunerea A-ului sub forma unei concluzii, în care Skriabin își finalizează creația simetric cu incipitul în *sotto voce pp*, iar armonic printr-o cadență perfectă autentică (IV-V-I).

În concluzie, *Studiul* op. 8, nr. 9, în *sol#* minor de A. Skriabin este un punct de reper în literatura de specialitate, în care complexitatea domină atât parametrii tehnici – ce cuprind o gamă largă de exemple, înscriindu-se preferința pentru octave paralele într-un tempo foarte rapid –, cât și latura interpretativă, ce asociază o multitudine de atitudini, senzații și *miresme* ce fac din Skriabin un veritabil poet simbolist al pianului.

BIBLIOGRAFIE

- ABRAHAM, Gerald – *New Oxford History of Music: The Modern Age, 1890-1960*, editor Martin Cooper, Oxford University Press, 1974
- BOWERS, Faubion – *Skriabin – a biography*, Mineola, New York, Dover Publications Courier Corporation, 1996
- SABBAGH, Peter – *The development of Harmony in Scriabin's works*, Universal Publishers, 2003
- *** *Larousse, Dicționar de mari muzicieni*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000

WEBOGRAFIE

- <http://russiapedia.rt.com/prominent-russians/music/aleksandr-scriabin/> (accesat 17. 01.2016)
- <http://www.52composers.com/scriabin.html> (accesat 17. 01.2016)

DISCOGRAFIE

- BENSON, Robert – *Scriabin's Mysticism*, CD review, 2000

MATRICEA TEMATICĂ – SURSĂ A DRAMATURGIEI VARIATIONALE ÎN SCHERZO-UL *L'APPRENTI SORCIER* DE PAUL DUKAS

Student Larisa Neculai, anul I, Muzicologie

Conducător științific, prof. univ. dr. Gheorghe Duțică

Universitatea de Arte George Enescu, Iași

Abstract: For most music lovers, Paul Dukas represents only the author of *The Sorcerer's Apprentice*, but his true value can be identified by knowing and studying his compositional creations, the valuable musical chronicles, but also by the results of the activity of teacher. Dukas distinguished himself through the extremely critical spirit towards his own works, many of which were destroyed. The popularity of *The Sorcerer's Apprentice* is also due to its appearance as soundtrack of the film *Fantasia* (1940) of Walt Disney. The title of *symphonic scherzo* must be shaded off due to the rigorous character, manifested mainly in the construction. In terms of form, *scherzo* is well defined, the uniqueness of the architectonic structure arising from the conjugation of several characteristic features, of which the brightly coloured timbre, the fantasy and the imagination being meant to capture any listener. The composer establishes three thematic characters and two elements specific to the general narrative framework, each illustrated by a well individualized melodic idea: *The Apprentice* (T2), *The Broom* (T1), *The Master* (T3), *The Spell* (T4a), *The Water* (T4b). Paul Dukas demonstrates in *The Sorcerer's Apprentice* the amazing ability to distribute in an exceptional way the compositional motives and effects, managing to faithfully express the story illustrated by Goethe in his poem.

Keywords: *L'Apprenti Sorcier*, Paul Dukas, programatism, thematic filiation, variational dramaturgy.

Într-o vreme în care muzicienii francezi erau divizați în două mari categorii – conservatorii și inovatorii – Paul Dukas nu adera la niciuna dintre aceste tipologii, susținându-și însă admirația pentru fiecare dintre ele. Paul Dukas s-a născut și a murit parizian; pentru majoritatea iubitorilor de muzică, el nu reprezintă decât autorul *Ucenicului vrăjitor*, adevărata sa valoare fiind identificată prin cunoașterea și studierea creațiilor componistice, a valoroaselor sale cronici muzicale, dar și prin rezultatele activității de profesor.

Paul Dukas s-a remarcat datorită spiritului extrem de critic la adresa propriilor lucrări, multe dintre ele fiind distruse. Autorul unicei sale monografii în limba română, muzicologul Romeo Alexandrescu, vorbește despre motivul nepublicării anumitor partituri, și anume, respectul pentru artă. El continuă: „Un foarte pătrunzător și neadormit spirit autocritic, o permanentă grijă de a nu spori cu nimic numărul compozițiilor de semnificație redusă, care din tot timpul și pretutindeni au apărut prea des la suprafață, îi dictau de atunci și i-au dictat întotdeauna o mare rigurozitate în acțiunea de validare a propriilor sale opere pe care foarte rar punea pecetea ieșirii în lume”³¹⁸.

³¹⁸ Romeo Alexandrescu, *Paul Dukas*, București, Editura Muzicală, 1971, p. 11.

Lucrările sale dezvăluie influențe ale unor compozitori renumiți precum: Ludwig van Beethoven, Hector Berlioz, César Franck, Vincent d'Indy, dar și Claude Debussy. Acesta din urmă este amintit drept unul dintre cei mai apropiați prieteni ai lui Dukas. Debussy i-a fost coleg la clasa de compoziție a lui Ernest Guiraud, perioadă din care amintim două *uverturi* bazate pe lucrările dramatice ale lui Johann Wolfgang (von) Goethe (*Götz von Berlichingen*) și William Shakespeare (*Regele Lear*), compuse în august, respectiv septembrie 1883. Prima dintre ele a fost interpretată într-o locație privată din Elveția, în același an, iar manuscrisul celei de-a doua a fost descoperit în 1990, urmând să fie interpretat pentru prima dată în 1995.

N-au rămas decât douăsprezece mostre din arta acestui mare muzician, despre care George Enescu scria în 1936, în numărul special al publicației franceze lunare *Revue Musicale*: „A lăsat numai câteva opere, dar ce opere! Secolele ce vor veni nu vor face decât să le afirme toate splendorile”³¹⁹.

Claude Debussy afirma despre muzica lui Dukas că nu este îndeajuns de loială stilului francez. Pe de altă parte, Camille Saint-Saëns a colaborat cu Dukas pentru completarea unei opere neterminate – *Fredegonde* a lui Ernest Guiraud – și împreună s-au angajat în descoperirea și editarea tuturor lucrărilor lui Jean-Philippe Rameau. Totodată, Gabriel Fauré i-a dedicat lui Dukas cel de-al doilea *Cvintet pentru pian*, în 1921. De asemenea, opera *Ariane et Barbe-bleue* (*Ariana și Barbă-Albastră*), la care Dukas a lucrat din 1899 până în 1907, a fost adesea comparată cu opera lui Debussy – *Pelléas et Mélisande*, în mare parte datorită similarităților din punct de vedere muzical, dar și pentru că ambele au fost inspirate din piese ale lui Maurice Maeterlinck.

O clasificare valorică a operelor lui Paul Dukas, realizată după analiza criticilor aduse, ar putea fi foarte ușor reorganizată conform unei alte ordini, a preferințelor, bazată pe simple criterii personale sau factori externi muzicii. Cea mai celebră din lucrările sale rămâne, incontestabil, *Ucenicul vrăjitor*, care a devenit unul dintre cele mai cunoscute exemple de muzică programatică chiar de la prima sa apariție, ce a avut loc în Paris, pe 18 mai 1897. La 38 de ani de la această premieră, în aceeași dată de 18 mai, Paul Dukas este răpus de o criză fulgerătoare de cord.

Popularitatea *Ucenicului vrăjitor* este datorată apariției sale ca fond sonor al filmului *Fantasia* (1940) al lui Walt Disney. De asemenea, acest *scherzo* de doar 12 minute a rămas în istorie drept cea mai faimoasă compoziție a lui Dukas, eclipsând toate celelalte lucrări ale sale și chiar propria sursă de inspirație, respectiv poemul lui Goethe: *Der Zauberlehrling*³²⁰. La rândul său, scriitorul german a fost inspirat de un basm misterios aparținând satiricului grec Lucian, publicat în volumul: *Philopsuedes sive Incredulus* (170 î. Hr.). Basmul descrie întâmplarea unui magician neexperimentat, care dă viață unui obiect casnic pe care însă nu reușește să-l controleze, suportând ulterior repercusiunile situației create.

³¹⁹ Romeo Alexandrescu, *op. cit.*, p. 12.

³²⁰ J. W. (von) Goethe, *Ausgabe letzter Hand*, 1827.

Titlatura de *scherzo simfonic* pe care autorul a dat-o *Ucenicului vrăjitor* trebuie nuanțată datorită caracterului riguros, manifestat mai ales la nivelul construcției. În ceea ce privește forma, *scherzo*-ul este bine definit, unicitatea structurii arhitectonice reieșind din conjugarea mai multor trăsături caracteristice, dintre care timbralitatea viu colorată, sugestivitatea ideilor tematice, fantezia și imaginația sunt menite să acapareze receptarea oricărui ascultător. Pe fondul asumării de către compozitor a rigorilor de care aminteam, se poate observa, însă, o anumită libertate de construcție. Chiar dacă spiritul clasic al formei guvernează întreaga strategie componistică, pe alocuri – în special în armonie – se resimt unele influențe impresioniste, fapt ce confirmă dimensiunea impactului pe care l-a avut acest curent muzical asupra contemporanilor lui Debussy (și nu numai).

Pentru a-și individualiza viziunea asupra narațiunii goethiene, Dukas creează un cadru armonic magic și misterios, utilizând deseori construcții acordice simetrice, de tipul trisonului mărit sau al acordului micșorat cu septimă micșorată. Acest aspect subliniază o mutare de accent asupra opțiunilor sale armonice, vizibil marcate până la momentul respectiv de influențele limbajului franckian.

În acest sens, compozitorul stabilește patru *personaje* tematice, ilustrate fiecare printr-o idee melodică, bine individualizată. Deși beneficiază de un material sonor sensibil asemănător, cele două teme principale: *Ucenicul* (T2) și *Mătura* (T1) sunt dispuse antagonic pe tot parcursul lucrării. Dukas prelucrează motivele regăsite în tema *Măturii* – dar și în celelalte teme –, astfel încât să redea cât mai sugestiv diferitele stări psihologice: satisfacție, ură, disperare, indignare etc. În același timp, se pot identifica și două teme auxiliare: *Maestrul* (T3) – în mare parte, ca prezență virtuală – și elementele specifice cadrului narativ general, precum *Vraja* (T4a) sau *Apa* (T4b).

Din punct de vedere intonațional, binecunoscuta temă a *Măturii* (T1) – ce domină, de altfel, întreaga lucrare – utilizează o scară melodică minoră (*fa* minor melodic), cu profil preponderent ascendent, oferind unui obiect banal o personalitate exotică și, pe alocuri, familiară, în circumstanțe neobișnuite.

Astfel, construcția temei evidențiază trei motive distincte: α , β , γ , aflate în strânsă legătură structurală. Tema debutează cu motivul α , ce poate fi scindat în două celule distincte: x și y . Prima celulă, x , este constituită dintr-o cvintă perfectă ascendentă; valorile de pătrime, dar și stabilitatea intervalului denotă caracterul impunător, ferm al acestei teme. Celula y se bazează pe o succesiune treptat ascendentă de optimi, echivalentul unui tetracord major ce se încheie pe nota *fa*. Întreg ansamblul tematic justifică varianta melodică a tonalității *fa* minor, enunțată chiar la începutul expunerii tematice.

În ceea ce privește motivul β , acesta se remarcă printr-o celulă nouă: z . Sugestia sonoră a pantei melodice este dată tocmai de repetarea acestei celule, individualizată prin pendularea la interval de terță mică ascendentă și interpolarea unei pauze de abreviere – element ritmic prin care se

imprimă liniei melodice un aspect săltăreț, oarecum mărșăluit, susținut și de continuitatea oferită de cadrul metric de 3/8. Totodată, în alcătuirea motivului β regăsim celula z , repetiția acesteia (z') și un y_1 (recurent). Pe linia amplificării tematice identificăm, de asemenea, o reluare a motivului β , urmată de variația acestuia (β_1), la rândul ei repetată. În β_1 este inversată ordinea celulelor, y_2 fiind urmată de variația z_v (prelucrată prin secvențare ascendentă și augmentare intervalică), precum și de celula z .

Subunitățile tematice de tip celular sunt implicate și în construcția motivului γ , celula w stabilind punctul culminant al liniei melodice prin izoritmia optimilor asociate celui mai înalt sunet al expunerii tematice: *do*. După consumarea motivului γ , tema se va încheia printr-o serie de secvențe³²¹ descendente ale motivului y_{1v} , fapt ce accentuează caracterul imprevizibil al *măturii fermecate*.

Ex. 1 Tema 1(T1) – a *măturii* (m. 72-99)

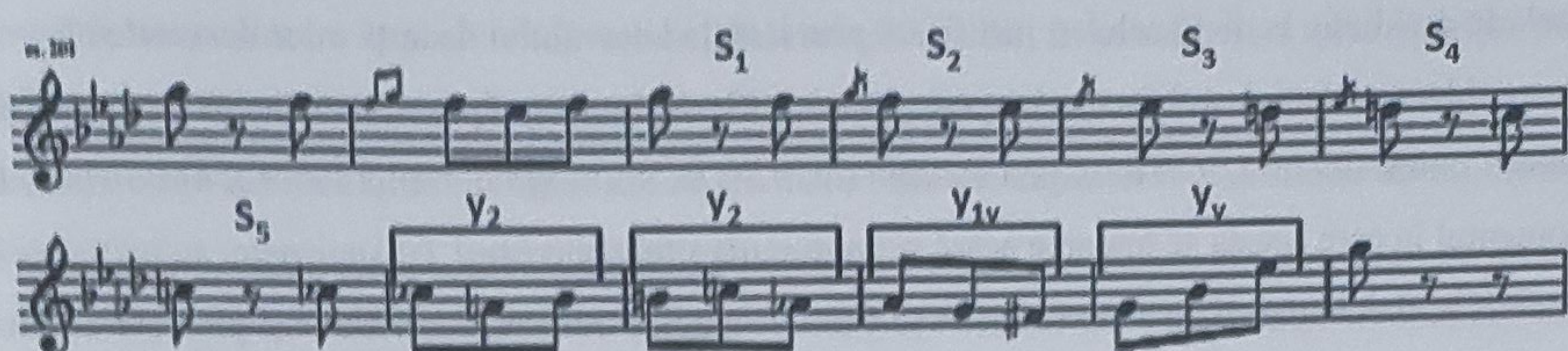
Din perspectivă globală, *climaxul* întregului *scherzo* (m. 789) este dominat de preponderența T1, care se evidențiază prin pregătirea anterioară constituită de apariția T3 (m. 776-785). Contextul este plinar orchestral și se manifestă atât prin distribuirea teme *Măturii* la timbruri diverse, dar pregnante (ceea ce contribuie la amplificarea ei expresivă), cât și prin ostinația ce asigură momentului un cadru de stabilitate.

După cum se poate observa din cele analizate până acum, Paul Dukas reușește să creeze diversitate pornind de la o singură temă, al cărei material celular-motivic este valorificat pe tot parcursul *scherzo*-ului, de aceea putem considera T1, a *Măturii*, ca fiind elementul generator al întregului material tematic.

Complexul tematic deține și o a doua temă, cea a *Ucenicului* (T2), care se prezintă asemenea unui ecou pentru T1. Efectul se datorează similarității ritmico-melodice (inclusiv a menținerii cadrului metric ternar).

³²¹ S = secvență.

Ex. 2 Tema 2 (T2) – a Ucenicului (m. 201-212)

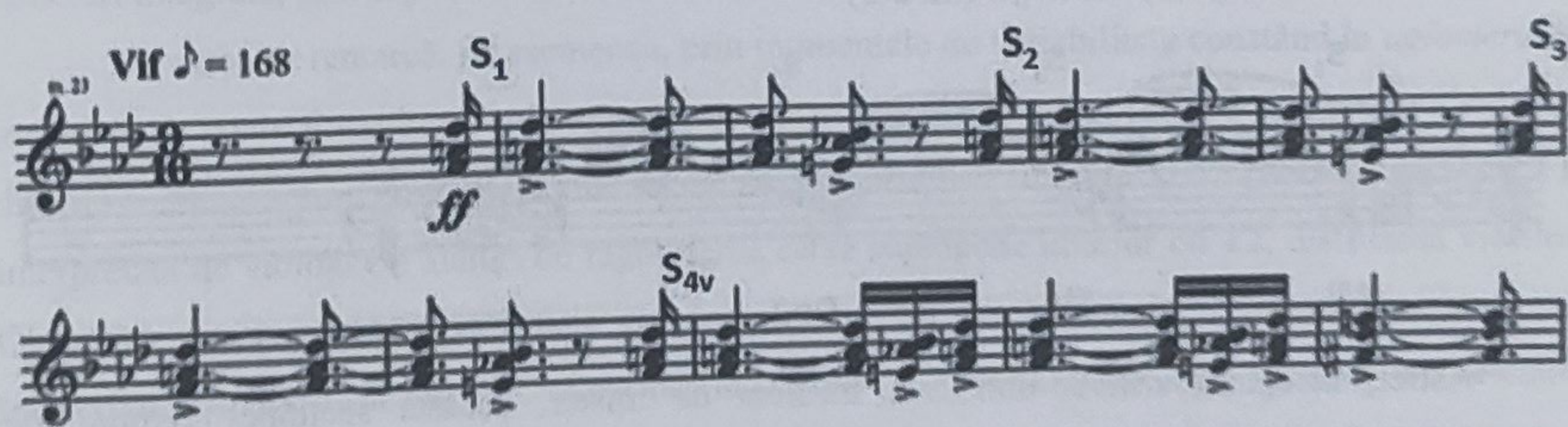


În cadrul aceleiași teme putem observa o altă serie de secvențe descendente, după un model ritmic similar celui al celulei *z*, model prezentat în *S*₁. Secvențarea prelungită impune un caracter obsesiv, stăruitor, realizat prin procedee de simetrie permutațională. De exemplu, tema *Ucenicului* este completată prin reluarea inversată, respectiv, recurent-inversată a lui *y*₂, finalul acestei idei tematice fiind marcat de prezența celulei *y*₁ recurentă, urmată de un *y*_v realizat prin lărgire intervalică. Această transformare de profil scalar → arpegial poate fi asociată stării de optimism a ucenicului, prin înlanțuirea ascendentă a optimilor încheiată pe nota *sol*, realizându-se, astfel, o simetrie în raport cu începutul temei.

Din punct de vedere tonal-funcțional, respectiv armonic, tema *ucenicului* debutează pe dominantă tonalității *do* minor, parcurge un traseu modulatoriu către tonalitatea relativei, *Mib* major, melodia fiind condusă spre o *cadență autentică* V-I (m. 209-212). Traseul tonal continuă cu inflexiuni către tonalitatea subdominantei lui *Mib* major – respectiv *Lab* major, în fapt relativa tonalității de bază, *fa* minor, către care se îndreaptă întreg planul armonic (m. 249).

O altă temă, cea a *Maestrului* (T3), sugerează o atitudine autoritară (de comandă), ce survine în momentul în care situația scapă de sub control. Pregația acestei teme este întărită de expresivitatea timbrală a instrumentelor de alamă (corn și trompetă), de nuanța *ff* și de simplitatea ritmico-melodică, fapt ce iese în evidență prin comparație cu celelalte desfășurări melodice din lucrare.

Ex. 3 Tema 3 (T3) – a maestrului (m. 23-32)



Din punct de vedere structural, cea de-a treia temă (T3, ex. 3) se remarcă printr-un singur motiv, realizat prin augmentarea ritmică a celulei *z* (se păstrează intervalul de terță mică în succesiunea acordurilor). Motivul debutează anacruhic, este reluat în secvențe și se distinge prin

tensiunea armonică creată de înlanțuirea acordurilor mărite. De asemenea, între T3 și T1 se observă o relație de filiație la nivel celular, justificată prin latența intervalului de terță mică descendentă.

Ideea tematică a *Maestrului* poate fi identificată în patru ipostaze distincte pe parcursul lucrării muzicale, însă doar în ultima apariție (m. 923) ea ilustrează prezența fizică a *Maestrului*, în momentul în care acesta se întoarce acasă și pune capăt situației create.

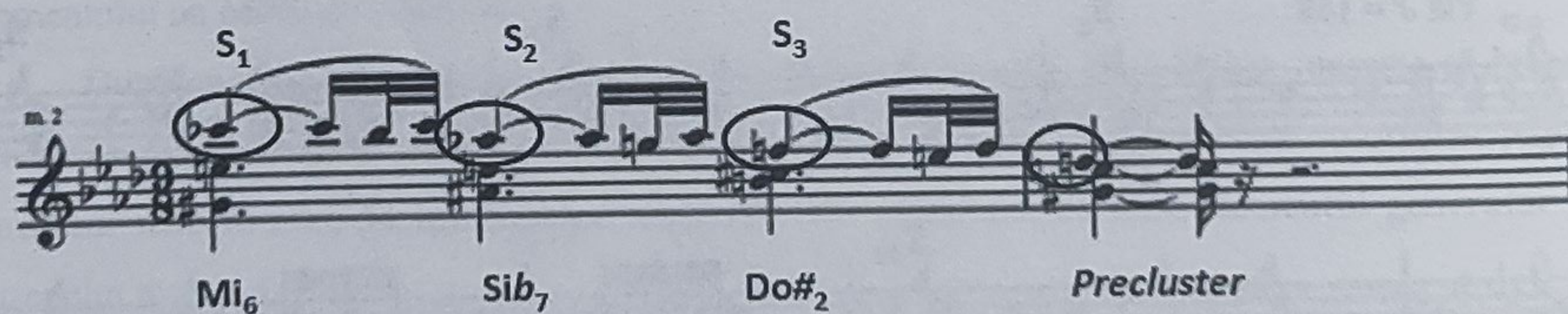
Celelalte apariții ale temei sugerează formula magică utilizată de *Vrăjitor* și preluată ulterior de către *Ucenic*. Astfel, T3 se regăsește în momentul în care *Ucenicul* dă viață *Măturii* (m. 23), dar și mai târziu, atunci când are loc multiplicarea măturilor (m. 533), apariție în care identificăm suprapunerea temei *Vrăjii* (m. 552). T3 poate fi identificată și înaintea momentului în care T1 se manifestă în plan orchestral (m. 789). Această a treia apariție a temei *Maestrului* este precedată de câteva măsuri de repaos al orchestrei, în care doar instrumentele de coarde își continuă rolul. Pregața acestei apariții a temei *Maestrului* este datorată și secvențelor pe care Dukas le plasează în acompaniamentul orchestral, secvențe bazate pe un ritm simetric și pe o distanță intervalică de terță mică descendentă (m. 776-785).

Compozitorul integrează aceste trei personaje/teme (T1, T2, T3) într-o dramaturgie muzicală în care sunt implicate alte două teme, foarte bine conturate din punct de vedere al sugestivității sonore: *Vraja* (T4a) și *Apa* (T4b).

În acest sens, debutul lucrării este marcat de subtema *vrăjii* (T4a), a cărei celulă generatoare este secvențată descendent la interval de 3^{ia} mică, fapt ce coincide cu parcurgerea liniară în *discant* a elementelor unui acord micșorat cu septimă micșorată.

Conform analizei armonice, prima secvență este asociată unui acord de *Mi* major³²² (I₆), cea de-a doua aparține unui septacord de *Sib* I₇, urmând ca cea de-a treia secvență să fie pusă în relație cu un acord de *Do#*₂. Subtema își mărește caracterul disonant prin finalul marcat de o formațiune *precluster*. Prin această ambiguitate armonică, Dukas definește o ambianță neliniștită, tulburătoare, magică, propice poveștii ilustrate de muzică.

Ex. 4 Tema 4a (T4a) – a vrăjii (m. 2-3)



Astfel, începutul *scherzo*-ului este încărcat de mister, această secțiune premonitoare definindu-se prin prezentarea fragmentată a elementelor tematice ce vor dobândi unitate și coerență în viitor. Virtualitatea structurală și semantică întreține o atmosferă tensionată, imprevizibilă, plină

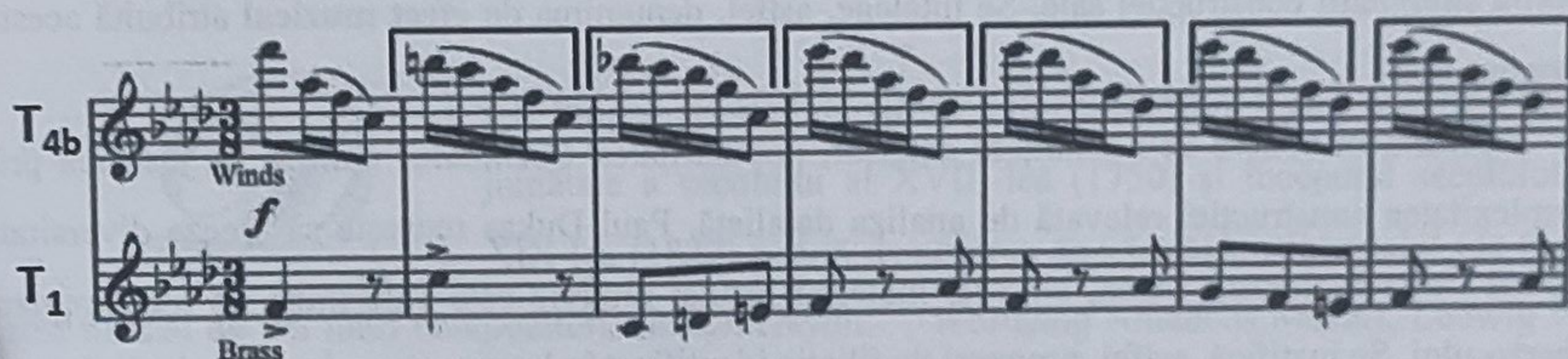
³²² Se va lua în calcul interpretarea enarmonică a sunetelor.

de vrajă și mister. Încheierea, marcată de aceeași temă a *Vrăjii*, stă sub semnul surprizei datorită revenirii neașteptate a atmosferei de mister. Finalul este inedit, în primul rând, prin apariția unei cadențe *înșelătoare* care amână, printr-o pauză generală, adevărata încheiere a poemului. Surpriza maximă este rezervată ultimului gest sonor, de mare tensiune expresivă – un motiv scurt, incisiv, contrastant ca intensitate (*f*), încredințat întregii orchestre.

În planul macroformei, *Scherzo*-ul relevă un liant structural-semantic materializat în simetria dintre incipit și final. În acest sens, cele două momente plasate la poli opuși sunt unificate de tema *Vrăjii*, obținându-se un efect muzical ce se poate constitui în simbol al drumului *către și dinspre* ficțiune.

Așa cum am afirmat anterior, cadrul muzical în care Paul Dukas își integrează personajele este definit și printr-un alt element, *Apa* (T4b), ce sugerează o adevărată amenințare fizică, un fenomen din categoria stihilor imprevizibile și de nestăpânit. Pentru a sugera acest pericol iminent, compozitorul optează pentru înlănțuirea rapidă a unor formațiuni arpegiale descendente.

Ex. 5 Tema 4b (T4b) – *a apei* (m. 249-255)



În *Ucenicul vrăjitor*, procesul de filiație poate fi identificat pe mai multe niveluri de receptare. Astfel, se remarcă în primul rând, un nivel **structural**, prin regăsirea acelorași construcții ritmico-melodice în toate ideile tematice definitorii ale lucrării. În al doilea rând, filiația poate fi identificată și la nivelul **secvențelor**, extrem de frecvent întânite pe tot parcursul lucrării. Dukas realizează fie asocieri pur intonaționale, păstrând același ritm (secvențele din subtema 4a), fie între structuri integrale, prin repetarea fidelă a ritmului și melodiei (vezi ex. 5).

Lucrarea se remarcă, de asemenea, prin momentele de variabilitate constând în *aglomerarea* tematică, ce poate fi explicată prin suprapunerea temelor, la care Dukas apelează pentru a sublinia diferite contexte sonore mai ales contrastante. Astfel, începând cu măsura 327 (vezi ex. 7) apare T1, interpretată de violoncele alături de fagot, temă ce se suprapune ulterior cu T2, distribuită viorilor. Observăm ascensiunea T1, paralelă cu descendența T2, simbolizând încrederea antagonistului împotriva disperării ucenicului. Apariția în *stretto* a acestor teme este diferită de celelalte suprapuneri, care aduc mai mult succesivitatea ca principiu de construcție decât simultaneitatea.

Un alt moment de incidență al T1 cu T2 se regăsește începând cu măsura 723, unde observăm scindarea temelor și distribuirea lor succesivă la diferite instrumente.

Pe parcursul lucrării identificăm patru momente distincte ale suprapunerii T1 cu subtema vrăjii, distribuită viorilor de fiecare dată (m. 2-12, m. 117-135), precum și la final (m. 928-937), unde observăm și intervenția unei variații a T2.

Ex. 6 Tema 2 (T2) – a ucenicului + Tema 1 (T1) – a măturii (m. 327-338)



O altă incidență a temelor poate fi remarcată începând cu măsura 249, unde secvențele subtemei 4b se suprapun desfășurării temeii *Măturii*, fără a se remarca din punct de vedere melodic, datorită simplității construcției sale. Se înțelege, astfel, denumirea de **efect muzical** atribuită acestei subteme.

Având în vedere cele enunțate anterior, popularitatea *Ucenicului vrăjitor* se justifică prin complexitatea construcției relevată de analiza detaliată. Paul Dukas reușește să creeze diversitate pornind de la o singură Temă, al cărei material celular-motivic este valorificat pe tot parcursul *scherzo*-ului. Se justifică, astfel, procesul de filiație identificat în lucrare pe mai multe niveluri.

Paul Dukas demonstrează în *Ucenicul vrăjitor* uimitoarea capacitate de a distribui într-un mod excepțional motivele și efectele compoziționale, reușind să exprime fidel povestea ilustrată de Goethe în poemul său.

BIBLIOGRAFIE

ALEXANDRESCU, Romeo – *Paul Dukas*, București, Editura Muzicală, 1971

WEBOGRAFIE

<http://www.britannica.com/biography/Johann-Wolfgang-von-Goethe> (accesat 17.01.2016)

<http://www.britannica.com/biography/Paul-Abraham-Dukas> (accesat 17.01.2016)

https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Zauberlehrling (accesat 17.01.2016)

<http://escholarship.org/uc/item/1vv9t9pz> (accesat 17.01.2016)

<http://www.orchestralbassoon.com/dukas-the-sorcerers-apprentice/> (accesat 17.01.2016)

CONCERTUL PENTRU OBOI ȘI ORCHESTRĂ DE JOSEPH HAYDN

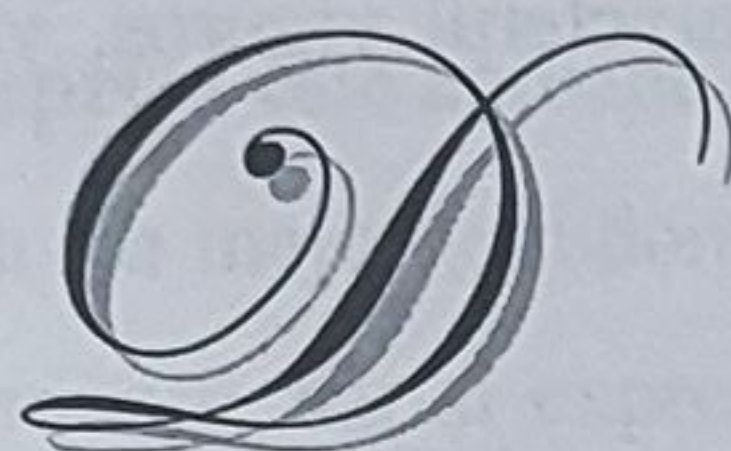
Andreea Augustina Nițelia, elevă în clasa a XII-a

Îndrumător, Profesor dr. Ilie Gorovei

Colegiul Național de Artă Octav Băncilă, Iași

Abstract: Joseph Haydn, *Concerto for Oboe and Orchestra* has a tripartite structure. The first part is organized pattern classical sonata. The exhibition includes two exposures: first the orchestra, then the instrument solist with two distinct ideas. The development is characterized in terms of melodic, with multiple scales, arpeggios and harmonic modulations. The second part has four strophes (ABCA), *lied* form, The third part (*Rondo*) has the form and is characterized by dynamism, with elements of surprise and constructive news and expressive. It is an interesting shape and unusual in classical concert. It is a combination between the principle of alternation, indicated by the *Rondo* and the returning of the Thema, the variational principle resulted in four variations.

Keywords: *concerto*, *sonata* form, interpretation, instrumental technique.



e-a lungul istoriei muzicale europene, cronologic, cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea (1750) și începutul secolului al XIX-lea (1827) poartă denumirea de Clasicism. Intervalul (de timp) a fost marcat de trei mari compozitori: Joseph Haydn³²³, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven. Ulterior, prin faptul că și-au desfășurat activitatea în capitala Imperiului Habsburgic (Viena), muzicologii au denumit această perioadă *Clasicismul muzical vienez*.

Concertul în Do major pentru oboi și orchestră este alcătuit tripartit pe alternanța *repede – lent – repede*. Partea întâi are forma de sonată, partea a doua de *lied*, iar partea a treia forma de *rondo*³²⁴.

Prima parte (*Allegro spiritoso*) este organizată după tiparul sonatei clasice.

Expoziția cuprinde două expuneri: mai întâi a orchestrei, apoi a instrumentului solist.

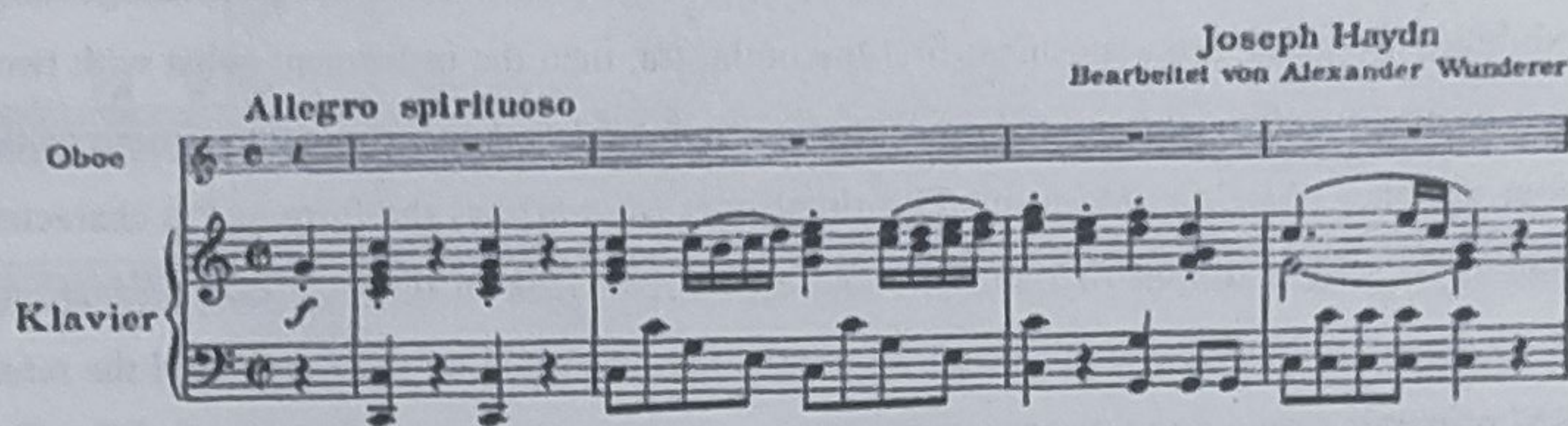
³²³ Joseph Haydn s-a născut la data de 31 martie 1732 la Rohrau (Austria) într-o familie modestă. Înzestrat cu daruri muzicale extraordinare, Haydn se face remarcat încă de la frageda vârstă de 6 ani, oamenii de cultură ai timpului asigurându-se ca talentul său să nu se risipească. La 8 ani devine membru al corului Catedralei din Viena și elev la școala de muzică din apropiere. După 10 ani, în care își va câștiga existența ca muzician liber, Haydn începe studiul autodidact al contrapunctului și teoriei muzicale, urmând să lucreze ocazional cu compozitorul Nicola Porpora. În anul 1759 devine muzician la curtea contelui Ferdinand Maximilian Morzin, unde o va cunoaște pe viitoare sa soție, Maria Anna Keller. Doi ani mai târziu, va primi postul de *Prim-Kapellmeister* la curtea prințului Paul-Anton Eszterhazy și a fiului său Nikolaus Eszterhazy, din Eisenstadt. Haydn profită de statutul pe care îl deține, făcând experimente pentru a îmbunătăți componența orchestrei și pentru a-și perfecționa propriul stil, perioadă în care pune bazele a două genuri importante ale muzicii clasice: simfonia și cvartetul de coarde (în 1772 termină *Cvartetele soarelui* op. 20 nr. 1-2, apoi *Cvartetele rusești* op. 33 nr. 1, iar între 1786-1787 *Cvartetele prusiene* op. 50 nr. 1). După 1790, când se mută la Viena, Haydn întreprinde două călătorii la Londra cu prilejul cărora va compune ultimele 12 simfonii (londoneze). Acestea au fost prefăcute de cea cu nr. 92 (Sol major, cca. 1789) denumită *Oxford* în urma primirii titlului de *Doctor în Muzică honoris causa* al Universității din Oxford (iulie 1792). Joseph Haydn a fost un mare compozitor și dirijor austriac. Deși a compus în toate genurile, a rămas în amintirea noastră sub denumirea de *Părintele Simfoniei* datorită, mai ales, fundamentării conceptului structural și perfecționării acestui gen.

³²⁴ De fapt, este o temă cu variațiuni.

Introd.orch.	EXPOZIȚIA				DEZVOLTAREA	REPRIZA	Cadența
	Tema I	punte	Tema II	punte		Tema I	Tema II
(m. 1-62)	(63-86)	(86-100)	(100-118)	(118-139)	(139-228)	(229-241)	(272-288) (316)

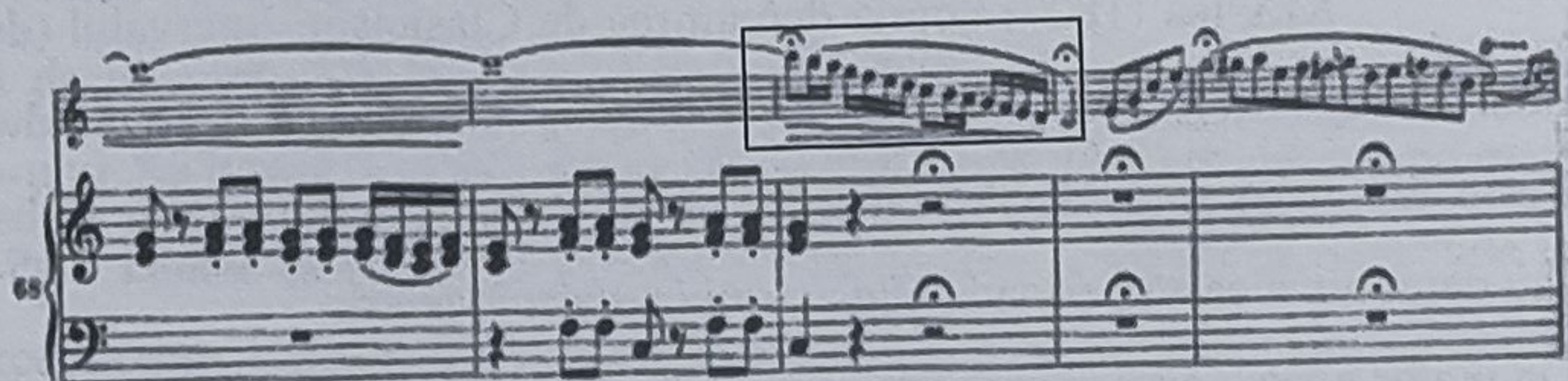
Introducerea orchestrei va enunța doar prima Temă și unele elemente pe care le vom întâlni în secțiunea Dezvoltării.

Ex. 1 (m. 1-4)



În linia solistică **Tema întâi** este precedată de o mini-cadență (m. 70-72)³²⁵, fiind bazată, în general, pe formule scalare, intervale simple sau figuri arpegiale. Caracterul viguros, va fi redat printr-o interpretare cu spirit.

Ex. 2 (m. 1-4)



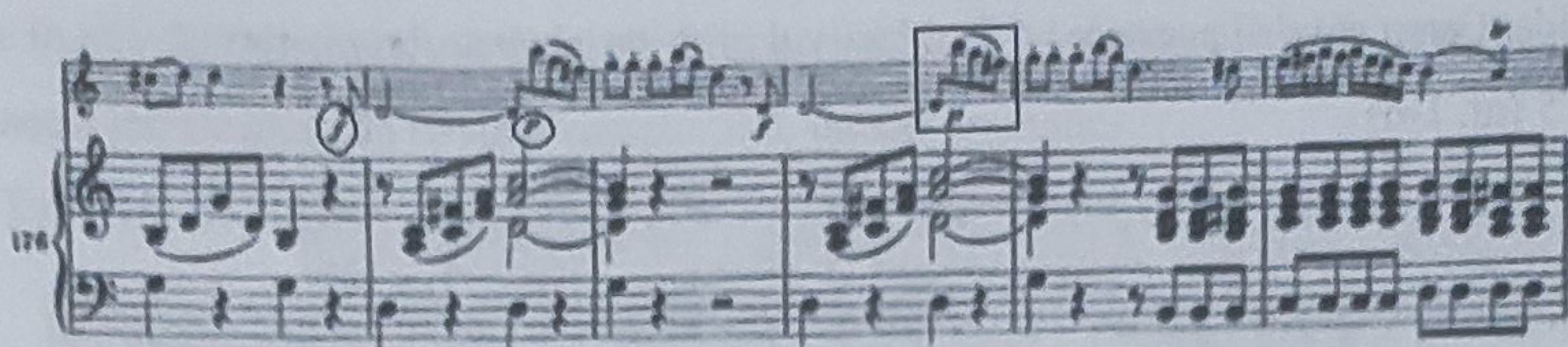
Puntea are trei faze: una bazată pe arpegii, cealaltă pe game, iar a treia fază (ca moment de trecere spre următoarea Temă) pe expresivitatea modulației tonalității contradominantei.

Tema a doua este diferită prin caracterul cantabil, ușor dansant, redat de articulația *staccato*, prin notele accentuate, prin ornamente (*apogiatură* scurtă anterioară). Segmentul tranzitiv (puntea) are un caracter agogic, asemănător celui anterior, fiind, în principal, bazat pe broderii și game.

Următoarea secțiune **Dezvoltarea** se caracterizează, din punct de vedere melodic, prin multiple game, arpegii, iar armonic, prin modulații la tonalitățile: *Sol* major, *la* minor, *Sib* major, *Re* major (cu treapta a VI-a coborâtă), desfășurarea solistică finalizându-se în tonalitatea *la* minor. Se evidențiază dinamica terasată și salturile intervalice mari:

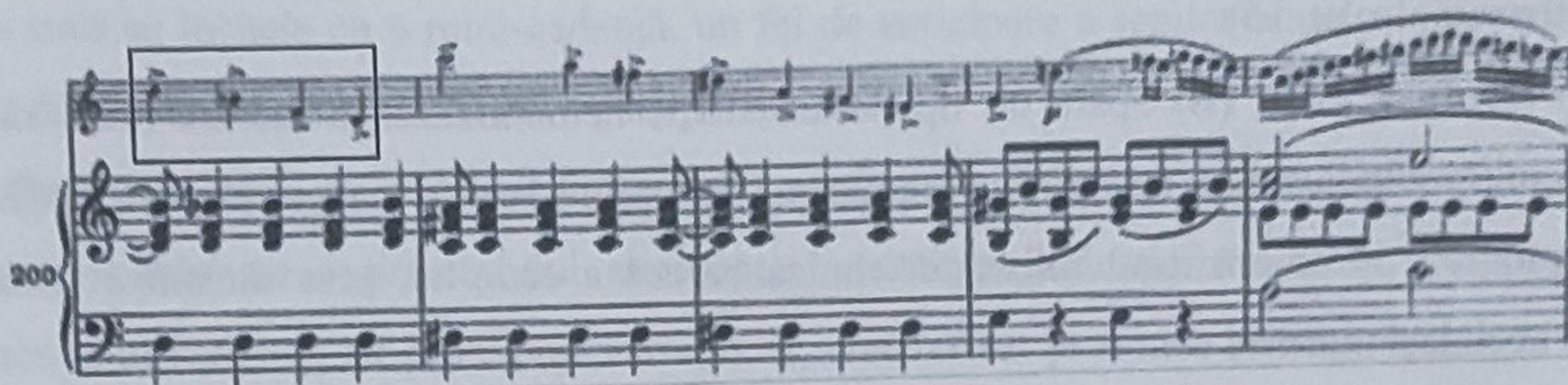
³²⁵ Un element de noutate mai rar întâlnit în lucrările concertante clasice.

Ex. 3 (m. 176-181)



Din punct de vedere expresiv apar figuri arpegiale, care schimbă aspectul discursului melodic într-unul dramatic.

Ex. 4 (m. 200-204)



Repriza este aproape identică cu Expoziția. Însă, fraza a doua din prima Temă modulează în tonalitatea *Fa* major (subdominantă), iar segmentul tranzitiv se diferențiază, mai ales din punct de vedere armonic, dar și expresiv prin acea dinamică terasată, specifică Barocului muzical. Tema a doua este reluată în tonalitatea de bază (*Do* major). Notele *staccato* vor fi interpretate cu sunet și cu o articulație moale.

Ultimul segment (puntea) este alcătuit din game și arpegii ce vor fi interpretate – potrivit indicațiilor din partitură – expresiv (*espr.*). Prima parte se încheie cu o cadență plină de elemente de virtuozitate.

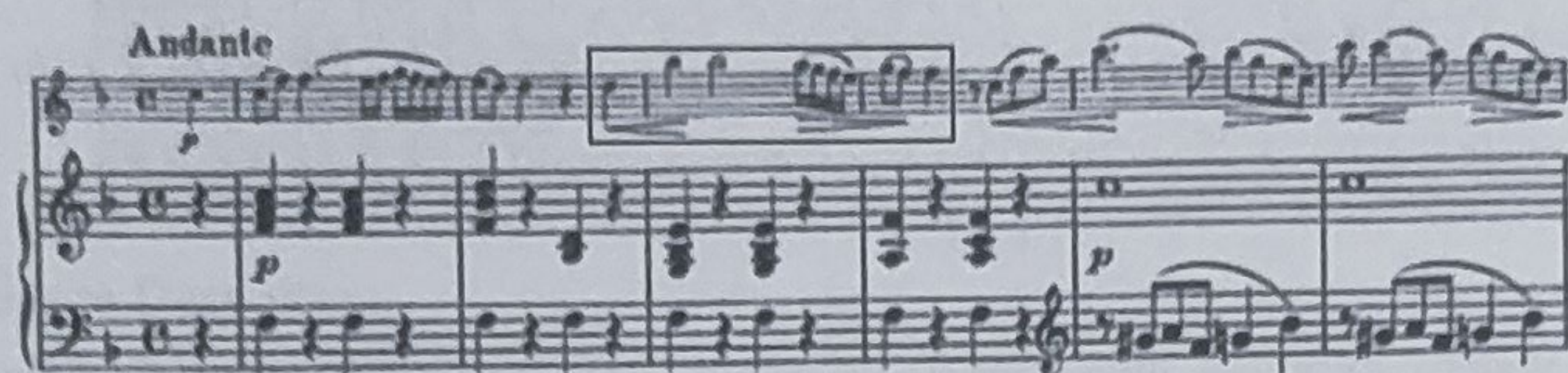
Partea a doua este alcătuită din patru strofe (ABCA) și are forma de *lied*. Caracteristica importantă este dată de schimbarea tonalității (*Fa* major), aspect pe care îl vom regăsi și în partea a treia (a concertului)³²⁶. Aceasta este produsă cu intenția de a sublinia contrastul – element definitoriu, desprins din biografia și viața autorului – aspectul senin, optimist al mișcării.

Strofa A este o melodie (cantilenă) plină de lirism, ce exprimă: bucuria de a cânta, liniștea, ușor melancolică, nostalgia. În interpretare toate acestea se realizează, mai întâi, printr-o *emisie moale* și nu cu accente, prin fluctuații dinamice în funcție de sensul frazei muzicale. Ușoarele inflexiuni vor fi realizate fără a ieși din cadrul general al nuanței, al treptei dinamice, dar, totuși, în manieră solistică. Ca element de strategie interpretativă, este necesară o analogie între tipul de articulare *legato* și modul de interpretare a sunetelor *lungi*. Mișcarea degetelor trebuie să fie fermă, dar cu multă grijă pentru a nu lovi clapele. Sunetele să fie cât mai legate între ele, evitându-se

³²⁶ De altfel, există o corespondență între strofa a treia și variațiunea a patra din ultima parte.

discontinuitatea sonoră. Respirațiile vor fi interpretate asemenea unor cezuri expresive. Susținerea frazei și evidențierea arcurii acesteia va fi obiectivul prioritar al tânărului interpret.

Ex. 5 (m. 1-6)



Atenția trebuie îndreptată spre necesitatea de a nu da accente pe timpi sau părți de timpi secundari. Notele *staccato* vor fi executate într-o manieră *detaché* și în nici un caz scurtate prea mult (spre exemplu, m. 15).

În **strofa a doua (B)** apare un tip de articulație nemaîntâlnit în lucrare (note *staccato-legato*). Linia melodică este mai puțin fragmentată apropiindu-se de caracterul unei cantilene de largă respirație³²⁷. Compozitorul folosește tehnica barocă a *ecou*-lui, acea dinamică terasată, la repetarea aceluiași material sonor.

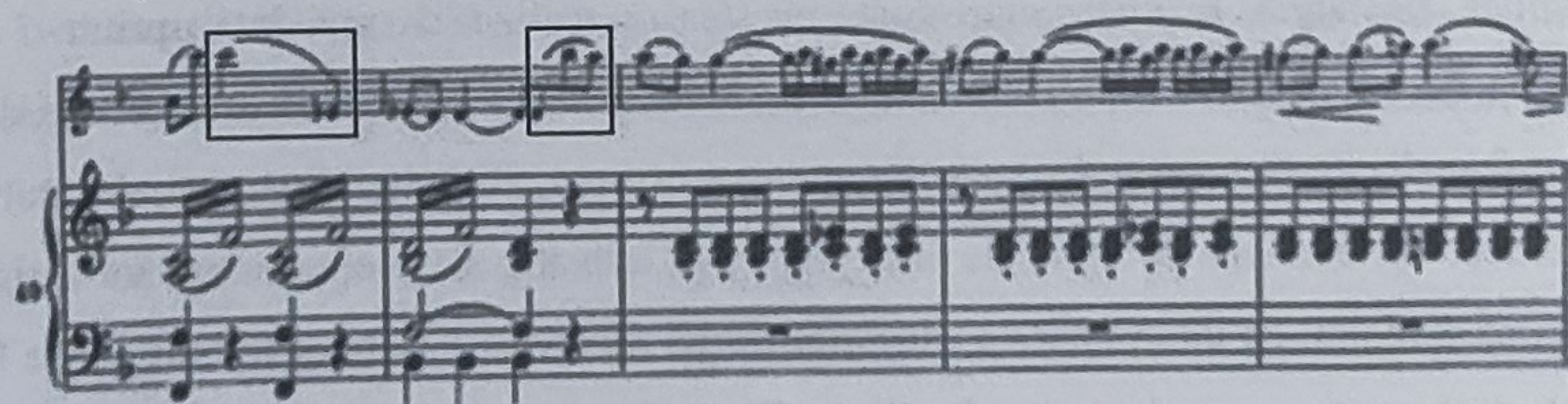
Ex. 6 (m. 25-28)



Însă, elementul caracteristic îl reprezintă dimensiunea ritmică (prin diviziunile excepționale de triolete în treizecidoimi (m. 32), prin contratimpi și inflexiuni dinamice pe unități de timp foarte scurte (m. 35). Ideală ar fi execuția neîntreruptă a sunetelor, în cazul notelor *legate* două câte două (m. 36). Trilul va fi executat (adaptat) la tempo-ul mișcării (acestei părți). Legătura cu următoarea strofă este realizată în acompaniament.

Strofa a treia (C) prezintă un element mai puțin obișnuit: salturi intervalice mari, mai întâi de decimă, apoi sextă mare peste octavă (terțiadecimă), atât descendent, cât și ascendent.

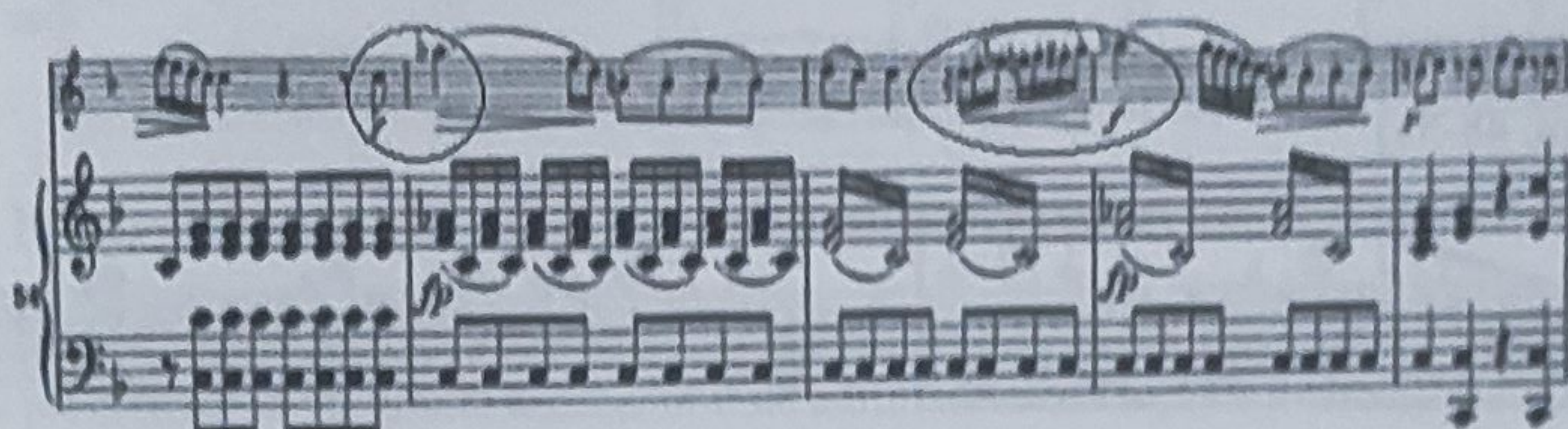
Ex. 7 (m. 49-53)



³²⁷ Sunt fraze muzicale tipice structurilor clasice (4+4 măsuri).

Interpretativ, putem îmbogăți sonoritatea printr-un ușor *vibrato* (ce nu va fi folosit ca mijloc de expresie în adevăratul sens al cuvântului). Mișcarea dinamică interioară, conducerea frazel muzicale sunt în acest loc esențiale în redarea caracterului, uneori dramatic.

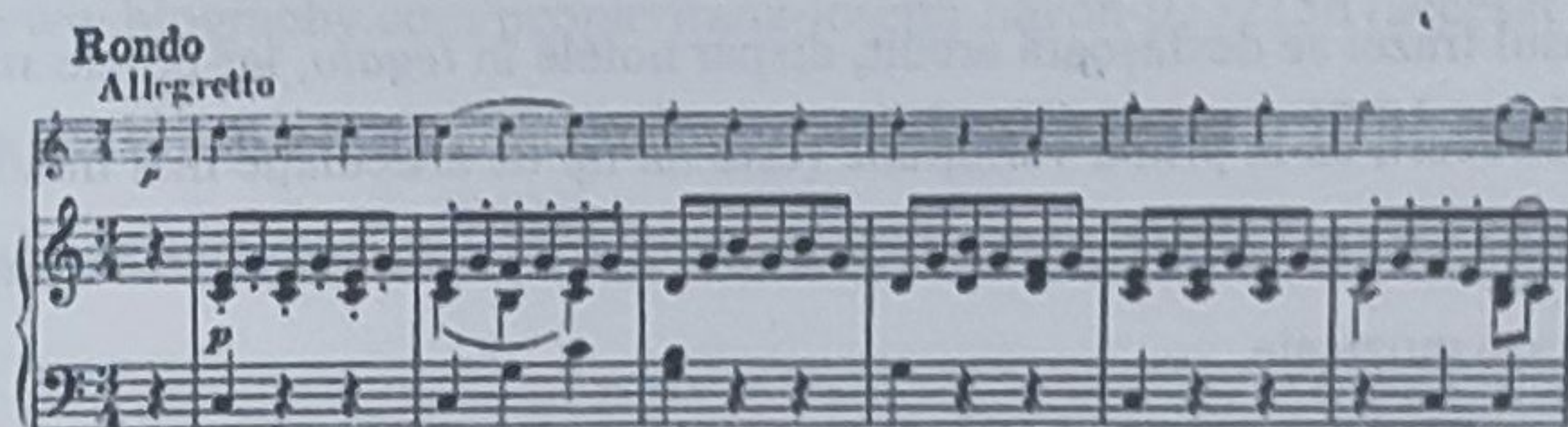
Ex. 8 (m. 55 - 57)



Strofa a treia se încheie cu o mini-cadență, un fel de anticipare a semicadențelor din partea a treia (ca unul din elemente de legătură între părți)³²⁸.

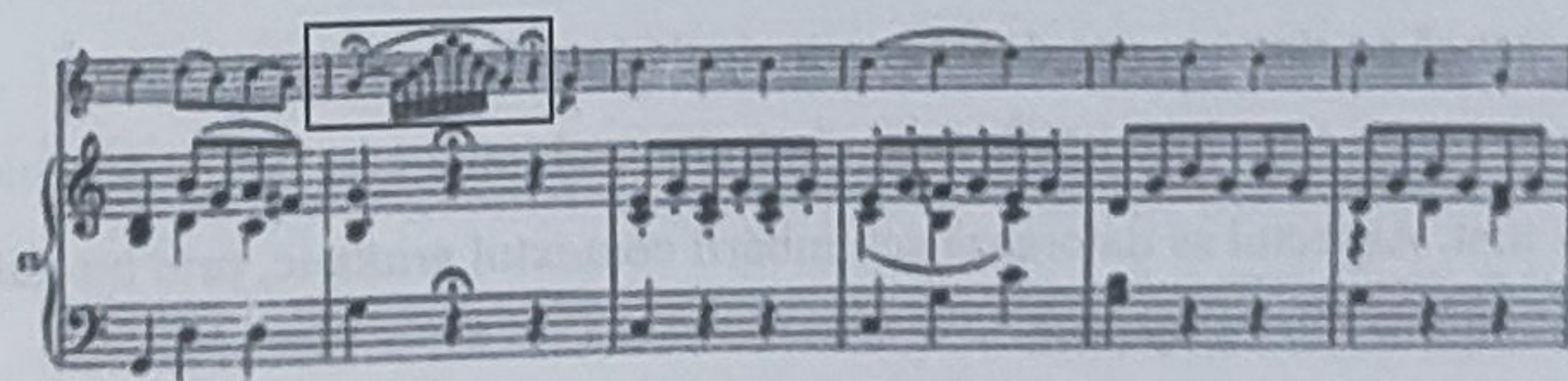
Partea a III-a are o formă interesantă, mai puțin obișnuită în concertul clasic. Aceasta reprezintă o îmbinare a principiului alternanței – dat de indicația *Rondo* și revenirea Temei asemenea unui *refren* – cu principiul variațional, concretizat prin cele patru *variațiuni*. Structura Temei este mult asemănătoare cu cea din partea a doua. Diferențierea este dată în special prin tipul de articulație al notelor *staccato*, ce vor fi executate cu ajutorul mușchiului diafragm. În consecință, nu vor fi lipsite de consistență sonoră, dar nici foarte scurte, ci *cu sunet*, într-un ușor *detaché*.

Ex. 9 (m. 1-6)



Din punct de vedere interpretativ, pentru a nu se fragmenta discursul muzical, este indicat a nu se respira în pauzele de pătrime. De asemenea, un aspect inedit îl reprezintă semicadențele solistice puse la sfârșitul frazelor, gândite drept elemente de virtuozitate.

Ex. 10 (m. 15-20)



Fără o încadrare strictă, acestea au o tentă rapsodică, în manieră *rubato*, desprinsă din cântul și dansul popular instrumental. Acompaniamentul orchestral este purtătorul refrenului.

³²⁸ Ultima strofă reia identic prima strofă (A).

În **prima variațiune** caracteristica de bază o reprezintă notele *staccato* desfășurate în arpegiu, la care se adaugă diferențierile prin trepte dinamice opuse. Modul de execuție va păstra maniera de articulație, dată de o anumită scurtime a sunetelor. Ca element ritmic distingem fragmentarea liniei melodice (m. 53). Interpretativ, chiar dacă pasajul este în registrul grav nu se va da accent pe ultimul sunet.

Ex. 11 (m. 48-55)



Următoarea semicadență solistică face parte din Temă.

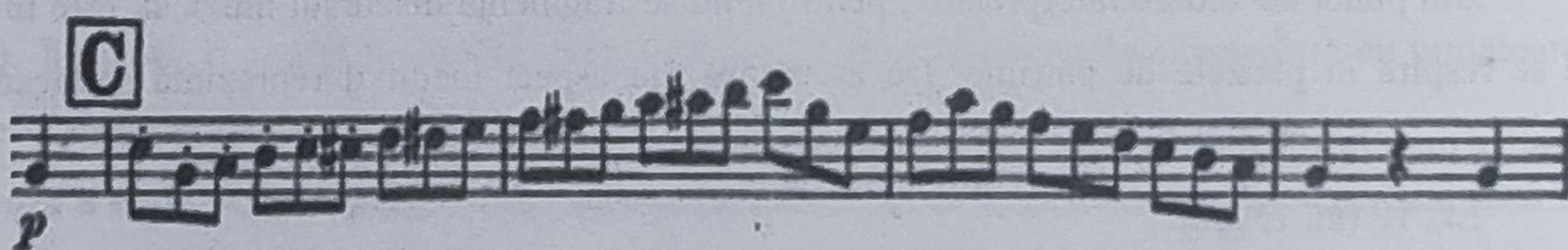
Variațiunea a doua se caracterizează prin formula ritmică *anapest*. Aceasta se desfășoară tot pe baza unor arpegii, dar pe o altă treaptă dinamică (*p*).

Ex. 12 (m. 64-68)



Variațiunea a treia este tot o variațiune ritmică concretizată prin desfășurarea diviziunilor excepționale de *triolet*. Sensul frazei se desfășoară arcuit, dispar notele în *legato*, iar notele *staccato* nu mai sunt executate atât de scurt, ca la prima variațiune (este un tip de articulație mai moale, mai ușoară, *mai caldă*). Chiar dacă nu este scris (spre exemplu, m. 98-100), maniera de redare rămâne aceeași și pentru celelalte fraze muzicale.

Ex. 13 (m. 96-100)

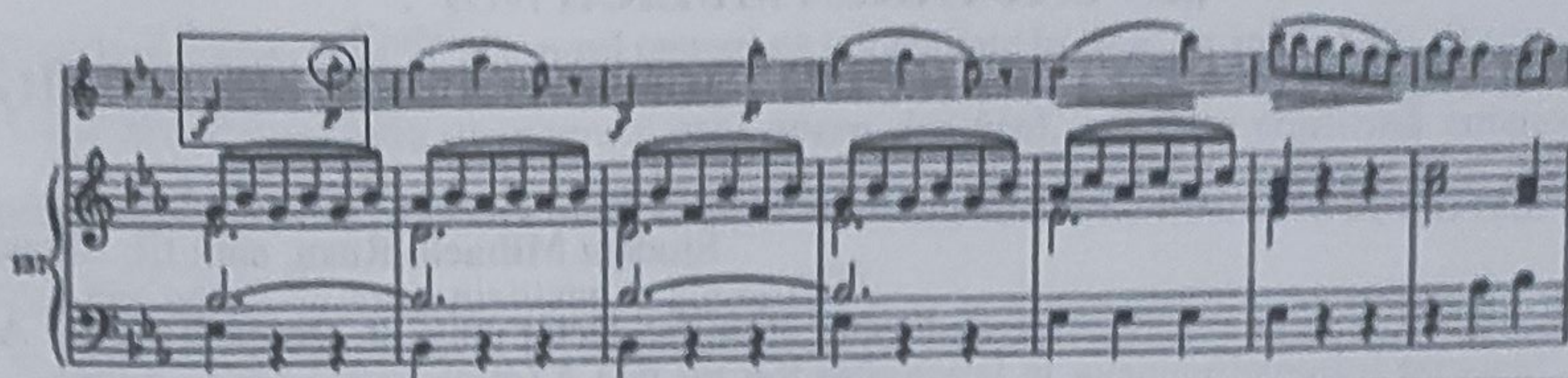


La semicadență este necesar să se *simtă* partea de timp principală (m.12).

Variațiunea a patra este total diferită. În primul rând se schimbă caracterul, devenind din optimist, vesel, într-unul trist. Aspectul se datorează schimbării contextul armonic, prin modulația la *do* minor, omonima tonalității de bază a lucrării.

Predomină valorile mari în *legato*, ce conduc la ideea de cantilenă, iar notele *staccato* vor fi executate printr-o articulație moale, pregătită printr-o scurtă *cezură*. Prin dinamica terasată ne întâlnim cu aceeași manieră apropiată epocii baroce.

Ex. 14 (m. 137-143)



Interpretativ, este necesară o raportare continuă la Temă.

În concluzie, lucrarea reprezintă un reper interpretativ în evoluția tânărului oboist, fiind inclusă permanent în programa examenului de admitere a instituțiilor de învățământ superior.

BIBLIOGRAFIE

CHELARU, Carmen – *Cui i-e frică de Istoria muzicii?!*, vol. II, Iași, Editura Artes, 2007

PASCU George, Melania BOȚOCAN – *Carte de istorie a muzicii*, vol. I, Iași, Editura Vasiliana '98, 2003

WEBOGRAFIE

<http://www.biography.com/people/franz-joseph-haydn-9332156> (accesat 17.01.2016)

<http://www.britannica.com/biography/Joseph-Haydn> (accesat 17.01.2016)

http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Joseph_Haydn (accesat 17.01.2016)

„ÎN CĂUTAREA MUZICII NOI”. RETORICA OSTINAȚIEI ÎN *MUSICA RICERCATA* DE GYÖRGY LIGETI


Student **Mihaela Rusu**, anul III, Muzicologie

Conducător științific, lector univ. dr. **Diana-Beatrice Andron**

Universitatea de Arte *George Enescu*, Iași

Abstract: The explorer character of the composer György Ligeti incited the genesis of the first creative manifestations, including the cycle of piano miniatures *Musica ricercata*. Ligeti specified in an interview with Ove Nordwall, in 1976, the entire process of the psychological dimension triggering the emergence of this unique musical experiment. *Musica ricercata* is like an extended journey into the inner structure of the researcher seeking a new organization of the sound material, through the extraction and the individualization of the musical pro-structures. This study summarizes the aspects of the personality of the composer György Ligeti, making an incursion into the stylistic universe of the first compositional period. The musicological approach was singularized on the structural analysis of the cycle of piano miniatures *Musica ricercata*. György Ligeti was an important representative of the musical avant-garde of the twentieth century, member of the School of Darmstadt and promoter of the contemporary art. Through our study, we intend to achieve a classification of the elements that fall within the *ostinato* technique, as a generative basis of the evolution of miniatures, the examples support various comparisons and analogies. The purpose of this research is to discover the principles of thematic development based on the *ostinato* technique that has become a characteristic style of the composer György Ligeti. The study is divided into three chapters covering: the *ostinato* pedal, pedalling based on a single sound and the polyphonic techniques used in this cycle.

Keywords: György Ligeti, *Musica ricercata*, *ostinato*, retorics, avant-garde.

 imensiunea procesuală a creației implică latura exploratorie, de cucerire a unor teritorii sonore tot mai vaste. Pentru compozitorul secolului XX, aflat la intersecția *tendințelor cardinale*³²⁹ ale muzicii, demersul componistic s-a asemănat unei aventuri într-un spațiu deschis, liber cercetării.

Astfel, a luat naștere *avangarda*³³⁰, o formă de *plonjare* în individual, în care principala țintă a demersului componistic este valorificarea ineditului, experimentului, datorate în principal, atitudinii de negare a tradiției.

Scopul compozitorilor care au aderat la această tendință novatoare a fost „... alcătuirea propriului cod de producere care nu trebuia să aibă nimic în comun cu codul altui compozitor”³³¹, fapt ce a generat

³²⁹ „Asociind termenii perechilor ordine/dezordine și individ/colectiv rezultă patru situații: ordine individuală, ordine colectivă, dezordine individuală și dezordine colectivă”. Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*, București, Editura Academiei Române, 2006, p. 39.

³³⁰ *Avangarda* – Subunitate militară care se deplasează în fața forțelor principale ca element de siguranță; de avangardă – care merge în frunte, care conduce; Mișcare artistico-literară care joacă (prin noutățile aduse) rolul de precursor. *Dicționar Explicativ al Limbii Române*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1984, p. 65.

³³¹ Dan Dedi, *Radicalizare și guerrilla*, București, Editura Muzicală, 2004, p. 44.

un amplu proces de făurire a unor limbaje moderne fără precedent în istoria muzicii. Acum, „căutarea artei face parte din arta însăși”³³², iar **noul** reprezintă o identitate în sine, un *statu-quo*.

Unul dintre produsele *avangardei* este *opera deschisă*, cea care confirmă autenticitatea și valoarea tendinței artistice. Aceasta oferă creației muzicale moderne libertatea de a fi reinventată de receptori, „într-un act de congenialitate cu autorul”³³³.

György Ligeti (1923-2006) a fost un pol referențial al avangardismului muzical. Membru al Școlii de la Darmstadt – alături de Pierre Boulez, Edgar Varèse, Pierre Schaeffer, Karlheinz Stockhausen și alții – a manifestat o deschidere totală către laturile nesondate ale artei sonore. Datorită acestui fapt, Ligeti a devenit un promotor vehement al artei contemporane. Însă relația compozitorului cu fenomenele muzicale diverse din a doua jumătate a secolului XX „va fi una de natură critică și alternativă”³³⁴, față de care se va detașa ca individualitate. Concepția esteticostilistică a creației sale a fost marcată de o continuă evoluție, fără a ignora tradiția precedentă, înnoirile pe plan creator oscilând între gândirea de tip tradițional și cea neconvențională.

Debutul componistic al lui Ligeti se află sub semnul influenței mentorului culturii muzicale maghiare, Béla Bartók. Reprezentative pentru această perioadă de creație sunt *Concertul românesc pentru orchestră* (1951), *Musica ricercata* (1951-1953), *Șase bagatele pentru cvintet de suflători și Metamorfoze nocturne* (1952-1953). Odată cu experiența acumulată, limbajul muzical a devenit distinct, personal, iar operele *Apariții* (1959) și *Atmosfere* (1961), ce se disting printr-o frapantă originalitate, îi vor conferi recunoașterea europeană³³⁵.

Spiritul de explorator al compozitorului György Ligeti a impulsionat geneza primelor manifestări creatoare, inclusiv ciclul de miniaturi pentru pian *Musica ricercata*. Într-un interviu acordat lui Ove Nordwall, în anul 1976, Ligeti detalia întregul proces al dimensiunii psihologice ce a determinat apariția acestui experiment muzical inedit: „A fost prima compoziție în care am intenționat să creez o muzică statică, de sine stătătoare, fără dezvoltări sau structuri ritmice tradiționale. Aceste idei erau imprecise la început, iar la acea vreme nu aveam curajul și nu dețineam mijloacele tehnice pentru a le pune în practică. Am pornit prin a experimenta structuri sonore și ritmice minimale, astfel încât să creez o muzică nouă pornind de la nimic. Procesul meu a fost însoțit de îndoiala metodică/carteziană, de aceea am negat toată muzica pe care am cunoscut-o și iubit-o, pentru a-mi îndeplini scopul”³³⁶.

³³² Clemansa Liliana Firca, *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900-1940)*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2002, p. 11.

³³³ Umberto Eco, *Opera deschisă*, Pitești, Editura Paralela 45, 2006, p. 49.

³³⁴ Dora Cojocaru, *Creația lui György Ligeti în contextul stilistic al secolului XX*, Cluj, Editura MediaMusica, 2012, p. 5.

³³⁵ Cf. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XIV, Londra, Macmillan Publishers Limited, 2001, pp. 690-693.

³³⁶ „It was then I first conceived of a static, self-contained music without either development or traditional rhythmic configuration. These ideas were vague at first, and at that time I lacked the courage and the compositional technical

Așadar, aventura creatoare implică detașarea și reconfigurarea gândirii componistice, însă originalitatea creației sale conține un „echilibru tainic între *mimesis* și *inventio*”³³⁷. *Musica ricercata* se aseamănă unui amplu periplu în structura interioară a compozitorului, care caută o nouă organizare a materialului sonor, prin extragerea și individualizarea protostructurilor muzicale.

Elementul de originalitate a ciclului *Musica ricercata* este reprezentat, în primul rând, de libertatea de manifestare a unui singur sunet, care prin măiestrie componistică va genera prima miniatură pianistică, entitate ce poate fi privită ca element generator, original, asemenea unei *obârșii* a sunetului. În al doilea rând, principiul care unifică toate cele XI (unsprezece) miniaturi este cel de adăugare treptată a materialului sonor, începând de la un singur sunet până la atingerea totalului cromatic.

Nu în ultimul rând, **ritmul** – ca formă primordială de utilizare a sunetului în scop artistic – se află în strictă legătură cu materialul sonor minimal, întrucât în anumite momente ale acestei miniaturi se exploatează prin ritmizare pianul – ca instrument de percuție, ce determină conturarea unui spațiu provizoriu ascuns în adâncul conștiinței auditorului. „Prin ritm, timpul își descoperă ordinea interioară, se edifică și se individualizează”³³⁸.

Retorica ostinației în *Musica ricercata*

Prin studiul nostru, intenționăm realizarea unei clasificări a elementelor ce se înscriu în tehnica de *ostinato*, ca bază generativă a evoluției miniaturilor, exemplificările suportând comparații și analogii diverse. Scopul acestui demers constă în descoperirea principiilor de compoziție care au devenit caracteristici de stil ale compozitorului György Ligeti, identificate în creațiile cu un puternic răsunet în arta contemporană.

Particularitatea de construcție a întregii suite constă în utilizarea „strategiei temporale elaborative”³³⁹, care implică procesul de continuă transformare/metamorfozare a parametrului ritmic. Tehnica *ostinato* confirmă și susține acest principiu de construcție și devenire, întrucât Ligeti a intenționat „crearea unei muzici fără implicarea periodicității determinată de bara de măsură”³⁴⁰.

Mai mult decât atât, materialul generator este, fără excepție, unul minimal, cu potențial dezvoltător, iar ostinația ritmică oferă cadrul derulării acestora. În general, tehnica *ostinato* favorizează dezvoltarea proceselor complementare, la nivelul tuturor elementelor de limbaj³⁴¹.

abilities to put them into practice. I began to experiment with very simple structure of sonorities and rhythms as if to build a new kind of music starting from nothing. My approach was frankly Cartesian, in that I regarded all music I knew and loved as being, for my purpose, irrelevant and even invalid”[trad. n.]. Richard Steinitz, *György Ligeti: Music of imagination*, Boston, Northeastern University Press, 2003, p. 54, *apud* Daniel Grantham, *Ligeti's early experiments in compositional process: Simple structures in Musica Ricercata*, Texas, University of North Texas, 2014, p. 5.

³³⁶ Dan Dediu, *op. cit.*, p. 235.

³³⁷ *Ibidem*, p. 235.

³³⁸ Adrian Iorgulescu, *Timpul muzical – Materie și metaforă*, București, Editura Muzicală, 1988, p. 98.

³³⁹ Gheorghe Dușică, Luminița Dușică, *Conceptul ritmic și tehnica variațională (O viziune asupra Barocului și Clasicismului muzical)*, Iași, Editura Artes, 2004, p. 17.

³⁴⁰ Cf. Daniel Grantham, *op. cit.*, p. 6.

³⁴¹ Cf. Gheorghe Dușică, Luminița Dușică, *op. cit.*, p. 143.

Categorii / Tipologii *ostinato*

I. Pedala de tip *ostinato* expusă monodic, bazată pe o figurație sonoră izoritmă-izocronă

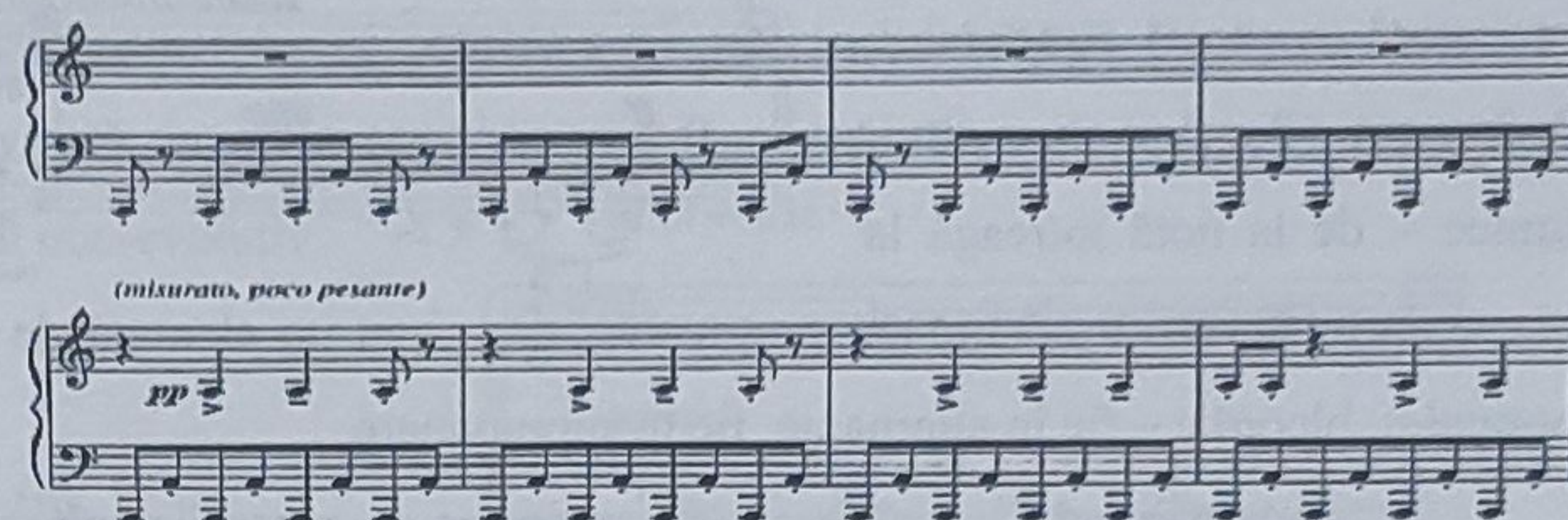
În **miniatura de debut** a ciclului *Musica ricercata*, Ligeti a intenționat focalizarea expresiei muzicale pe dimensiunea ritmică a discursului, în mod particular, pe ideea de ostinație generalizată cu caracter izoritmă-izocron, pulsația globală rezultată din întrepătrunderea planurilor fiind aceea de optime.

Ex. 1

György Ligeti,

Musica ricercata, I

(m. 10-17)



Acest flux continuu,

asigurat de planul mâinii stângi, este personalizat prin diferitele desene celular-motivice, în fapt grupaje ce constituie pedala ritmică de tip bas ostinat, care va fi expusă monodic. Structurile ritmice prezintă o evoluție continuă pe tot parcursul acestei prime piese/miniaturi, celula generatoare fiind cea de optime urmată de pauză, care prin acumulare treptată se va transforma în protocolula **peon IV**.

Ex. 2 György Ligeti,

Musica ricercata, I (m. 42-43)



Intenția de fluidizare a discursului este

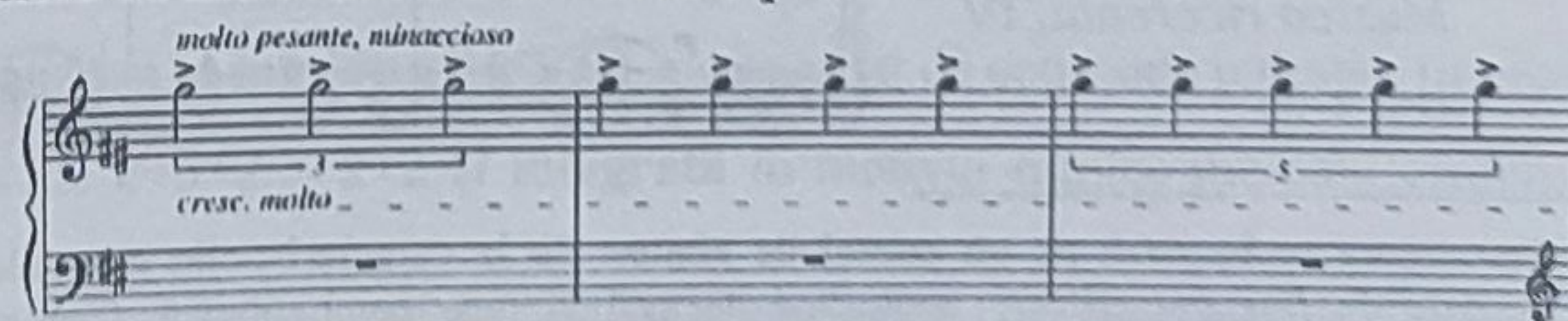
susținută de aportul sincopei suprapuse unei pulsații continue (de optime, m. 14) și de evoluția acesteia într-o catenă de sincope, împreună cu variația registrală prin care se completează paleta jocului de accente. Observăm începând cu măsura 42 evoluția originală a planului *ostinato* din discant, datorită strategiei de eliminare treptată a pauzelor, cu efect de densificare, ce duce la stabilirea unui punct culminant inedit – aflat în registrul mediu, culminația fiind indusă prin acest procedeu ritmic.

În **miniatura a II-a** se exploatează tensiunea determinată de intervalul de 2m, ce va fi polarizat pe un motiv bicordic *mi#*, respectiv *fa#*. În ciuda faptului că acest motiv este expus monodic și repetitiv, redimensionarea registrală, extrema Acut – Grav și extensia unisonului în octavă a unei singure linii melodice vor genera un discurs care *caută* multivocalul. Însă elementul de noutate este apariția unui nou centru sonor (*sol*², m. 18), care creează o pedală ritmică de mare impact într-o relație de suprapunere cu motivul bicordic din incipit.

Ex. 3 György Ligeti,

Musica ricercata, II

(m. 16-26)



Pedala completează caracterul general al ciclului *Musica ricercata* fundamentat pe sugerarea motricității, deoarece aceasta se bazează pe creșterea progresivă a *tempo*-ului, diminuarea, de fapt, a valorii ritmice – de la notă întreagă la

șaiszecipătrime. Este o acumulare progresivă, dar și cu un element de ruptură, intervenția bruscă a motivului bicordic – fie în alternanță, fie în suprapunere.

În **miniatura a III-a**, compozitorul se va axa pe cuceririle culturii muzicale maghiare deoarece elementul constitutiv al piesei este acordul α – major-minor (segment *gamma*), marca sistemului componistic bartókian. Ipostazierea diferențiată a segmentului γ (3M-3m) din acordul α în planuri contrastante și suprapunerile biterțiale ale acestei structuri reprezintă strategia de compoziție implementată în această miniatură. Mai mult, componenta inferioară a segmentului γ (*mib-sol*) va sta la baza pulsației izoritmice din bas (m. 6), concretizată într-o pedală ritmică cu profil arpegial ascendent-descendent pe care se va desfășura același plan superior al γ (*do-mib*) modificat din punct de vedere ritmic.

Ex. 4

György Ligeti,
Musica ricercata, III
(m. 5-8)

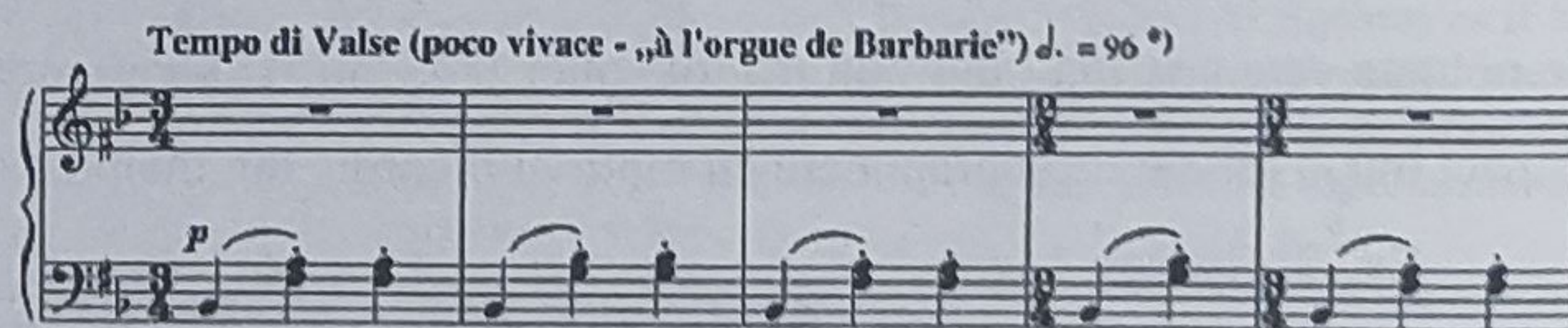


Parodiarea³⁴² unui gen muzical consacrat este un procedeu generalizat în contextul stilistic al secolului XX, adoptat în miniatura pianistică de Sergei Prokofiev (*Viziuni fugitive*, *Sugestii diabolice*), de Béla Bartók (*Allegro Barbaro*), dar și de Ligeti în *Musica ricercata* (miniatura a IV-a).

În contextul *valsului* miniatural de György Ligeti (**miniatura a IV-a** a ciclului *Musica ricercata*), încă din introducere observăm armura modală și pedala ostinată a basului, bazată pe formula ternară specifică *valsului*, neîntreruptă pe tot parcursul lucrării. Defazarea produsă de inserția măsurii de 2/4 în acompaniament completează tabloul sugestiv al parodiei.

Ex. 5

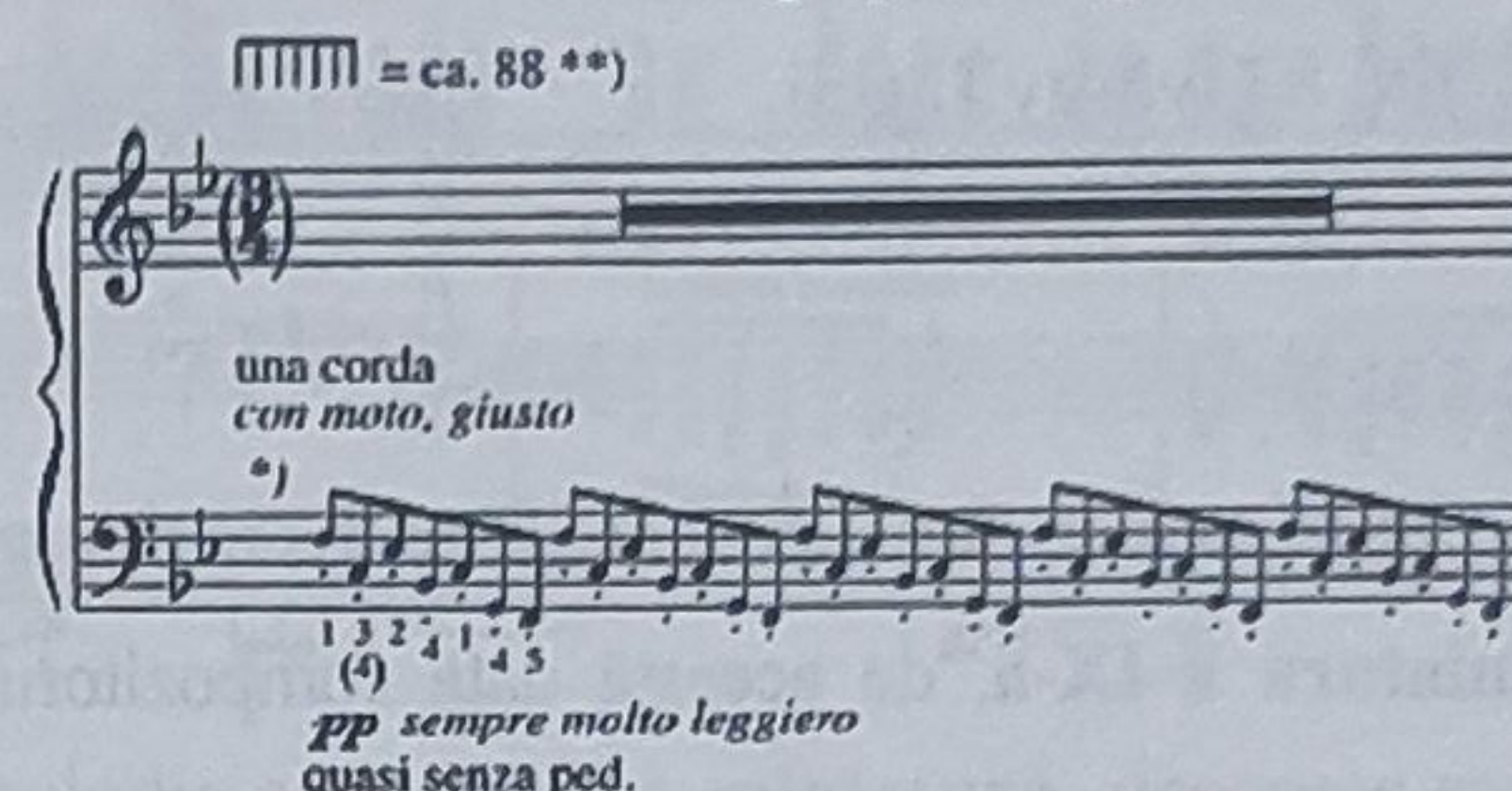
György Ligeti,
Musica ricercata, IV
(m. 1-5)



³⁴² Parodiarea se bazează pe un cumul de abateri de la caracteristicile generale ale valsului – în cazul lui Ligeti, elementele de *flagrant stilistic* conturând această viziune componistică. Conștientizarea elementelor de stil sau a manierelor stilistice, utilizarea și impunerea lor în sine conduc la *gestualul sonor*, mijloc de transmitere a unei estetici impersonale, desensibilizate. Cf. Dan Dediș, *op. cit.*, p. 123.

Un alt tip de abordare a tehnicii *ostinato* este întâlnit în **miniatura a VII-a** întrucât pedala – elementul cu care debutează discursul muzical – produce un fundal static, utilizat, de regulă, în muzica minimal-repetitivă³⁴³. În a doua perioadă a creației, György Ligeti va deveni un adept al stilului minimalist, întrucât acesta este un rezultat al stilizării folclorului balcanic, african, latino-american, de care compozitorul a fost fascinat. Ostinația, în cazul de față, se caracterizează prin pulsația izoritmică-izocronă constantă pe tot parcursul lucrării, ce conferă sugerarea **mecanicității**. Fundamentarea pe o pentatonie anhemitonică octaviană, în permutarea/starea a II-a centrată pe *fa*, cu profil descendent, accentuează contextul temporal non-evolutiv.

Ex. 6 György Ligeti,
Musica ricercata, VII (m. 1)

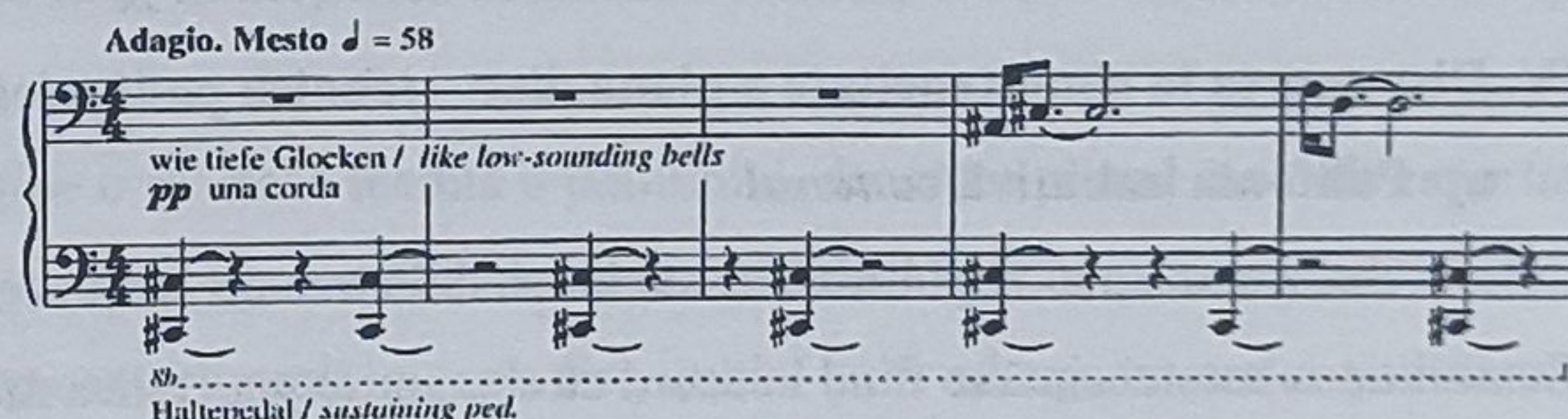


Omogenitatea ciclului *Musica ricercata* este conferită de fondul structural/semantic comun prin care lucrările pot fi relaționate. De aceea, principiul dezvoltător utilizat în **miniatura a X-a** se identifică cu tehnica densificării și variației palierului *ostinato* din prima piesă/miniatură. Așadar, în planul secund remarcăm trecerea treptată a motivului constitutiv din stadiul mono-sonor în cel de interval armonic (terță) și în formulă *ostinato* bazată pe o mișcare oblică a celor două voci din intervalul armonic, care creează două planuri distincte – planul cromatic ascendent și planul notei *ribattuta* (m. 66).

II. Pedalizare punctualistă (redușă la un singur sunet)

Un rol esențial al pedalelor este conturarea unui cadru sonor propice pentru fundamentarea structurilor modale pe care se construiește melodica miniaturilor.

Ex. 7 György Ligeti,
Musica ricercata, IX
(m. 1-5)



Totodată, acest cadru conține esența ce urmează a fi dezvoltată, care frapează prin simplitate, creând o atmosferă imprecisă, ambiguă. Acest tip de agrementare sonoră este folosit în a III-a și a IX miniatură, pedalele marcând centrul/polul modal al segmentului γ al acordului α (*do*, m. 1, miniatura a III-a), respectiv baza modului bartókian 1:3 (*do#*, m. 1-4, miniatura a IX-a.)

III. Structuri ritmice *ostinato* incluse în planul melodic – (pregnanță repetitivă)

Elementul de noutate și contrast al **miniaturii a VIII-a** este redat de constanța pulsației ritmice a măsurii de 7/8 bazată pe tiparul de 2+3+2/3+2+2 și integrată în motivul ritmico-melodic conferind

³⁴³ Acest stil a fost afiliat spațiului american, primele manifestări datând în jurul anilor 1960 reprezentat de compozitorii Terry Riley, Philip Glass, La Monte Young. Cf. https://ro.wikipedia.org/wiki/Muzic%C4%83_minimalist%C4%83, accesat 12. 12. 2015.

vivacitate și fluentă. Motivul este dispus omofon, în structuri acordice alcătuite din suprapunerile de cvartă și cvintă, redimensionarea registrală fiind utilizată și în contextul acestei lucrări, la nivelul fiecărui acord. Mai detaliat, în ambele registre este redată linia melodică și ostinația, fapt ce accentuează caracterul percutant al ritmicii. Planul *ostinato* se va detașa în momentul de acumulare melodică și va fi dublat prin adăugarea cvintei (m. 40). Ulterior, va suporta o schimbare a centrului, generând o zonă de ciocnire a două planuri modale divergente – mixolidian pe *si* (*do#*), pedala din bas fiind fundamentată pe sunetul *do* becar.

Ex. 8 György Ligeti,
Musica ricercata, VIII
(m. 1-5)



Tehnica integrării ostinației în motivele ritmico-melodice constitutive este utilizată cu precădere și în **miniatura a IX-a**, de această dată compozitorul apelând la formula ritmică punctată extrasă din folclorul maghiar (dansul popular *csardás*). Cu ajutorul acesteia se creează un efect de sunet de *clopot*, prin utilizarea agregatelor sonore de cvarte și secunde. Sonoritatea devine obsesivă și, totodată, se impune prin repetare o pedală ostinată, în care se integrează celula *x principalis* (structură simetrică: 3m-4P-3m extrasă din modul bartókian 1:3).

Ex. 9
György Ligeti,
Musica ricercata,
IX (m. 10-12)



IV. Dispunerea în simultaneitate a planurilor – tehnica polifonică

a) Polifonia imitativă/canonul

Utilizarea sintaxei polifonice este inevitabilă într-un spațiu componistic bazat pe motricitate, flexibilitatea acestei sintaxe fiind în acord cu semantica generală a *Musicii ricercata*.

De aceea, elementul ce induce atmosfera ludică din miniatura a III-a este scriitura polifonic-imitativă, prin care se realizează un dialog între cele două ipostaze ale segmentului γ (m. 11). Din cumulara celor două secțiuni ale acordului apare o nouă celulă, *z*, *mib-mi becar-sol*, ce va fi expusă la *unison* în cele două planuri în *tempo* accelerat, realizând culminația lucrării.

Ex. 10 György Ligeti,
Musica ricercata, V (m. 23)



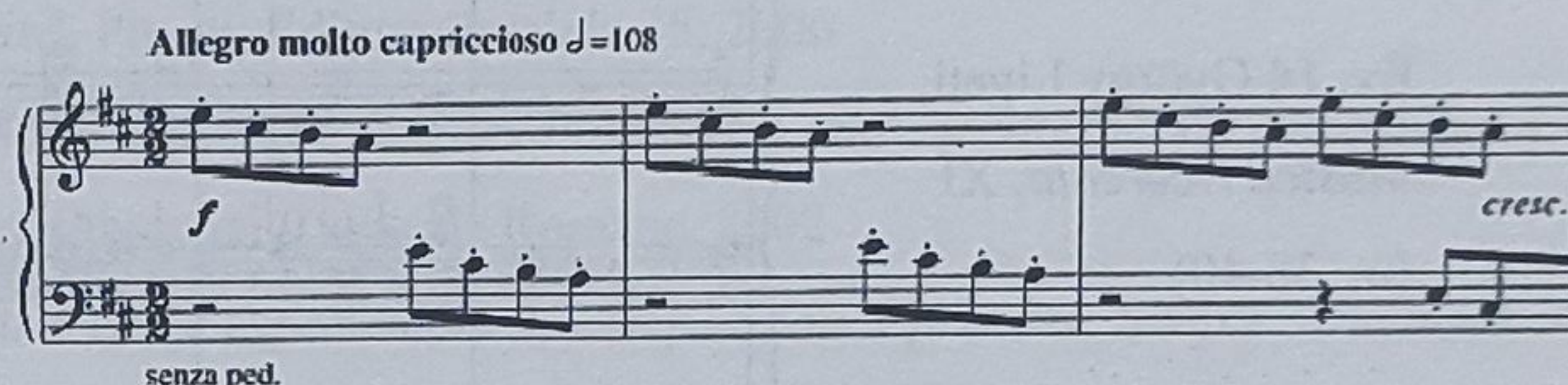
Polifonia imitativă este tehnica prin care sunt evidențiate motivele generatoare din **miniatura a V-a** – tronsoanele simetrice ale modului bartókian 2:1 (*fa*)/1:2 (*do#*) (m.2). Pe parcursul desfășurării polifoniei, motivele vor fi expuse în suprapuneri de octave. Prin adăugarea cvintei și cvartei la ipostaza octaviană a acordurilor se va produce transformarea structurilor în agregate armonice. În bas, pedala va conține sunetul *si*, care va genera un cadru polimodal, datorită suprapunerilor incluse în același tipar, fundamentate însă pe centri diferiți: *re*, *la*, *sol*.

Ex. 11 György Ligeti,
Musica ricercata, V (m. 8-11)



Scriitura polifonică conturează profilul melodic și în **a VI-a miniatură**, deoarece motivul constitutiv cu profil scalar descendent (în fapt, o structură pentatonică) trece din succesivitate/imitație *in stretto*, sugerând imaginea unei *cascade* sonore.

Ex. 12
György Ligeti,
Musica ricercata, VI
(m. 1-3)



Structura de bază a miniaturii se va transforma într-un tronson pentacordic ce va genera o pedală ritmică ostinată, prezentă doar în secțiunea mediană a lucrării, ceea ce conferă fluiditate și vivacitate discursului sonor.

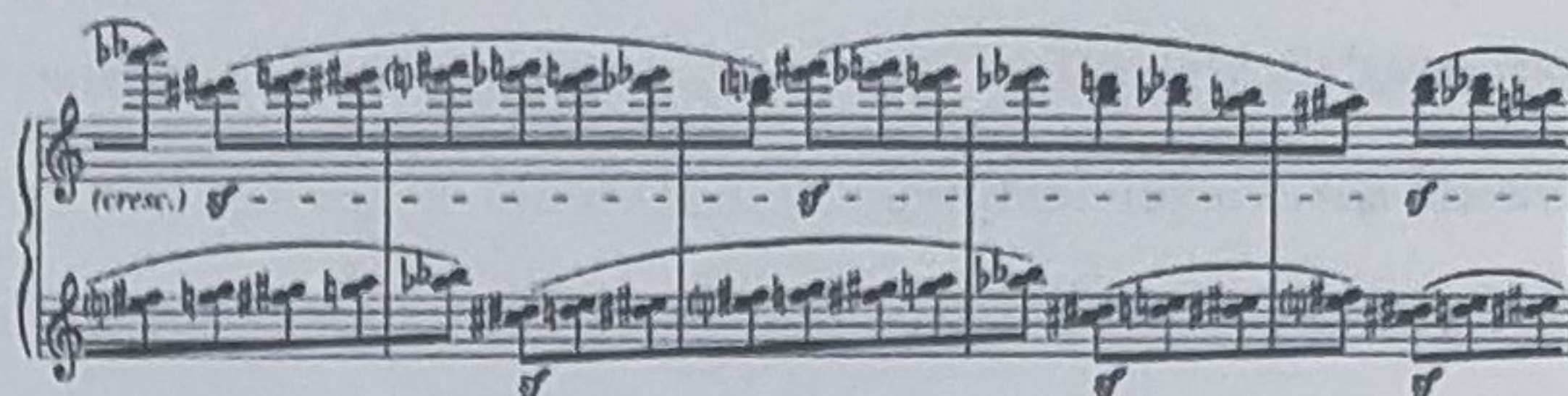
Miniatura a VII-a conține o ipostază inedită a polifoniei, deoarece planul melodic raportat la pedala *ostinato* conturează sintaxa de tip monodie acompaniată. Dar din a doua secțiune a lucrării (după m. 28) se observă tratarea multivocală a melodiei, inițial prin adăugarea terței și cvintei, urmând o detașare a unei melodii *tratate* cu ajutorul polifoniei imitative, prin aceste procedee realizându-se complementaritatea melodică.

Momentul de culminație intervine în măsura 84, odată cu adiția celei de-a treia voci în discursul muzical și modificarea planului modal, prin transformarea sunetului *la* în *lab* – treaptă mobilă, ce va determina oscilația între *fa* mixolidian (*la*) și *fa* dorian (*lab*) – bimodalism succesiv, convergent.

Păstrând același principiu dezvoltător pe baza formulelor melodice minimale, motivul generator al miniaturii a X-a este reprezentat printr-o tetracordie scalar-cromatică. Urmărind evoluția acestei structuri, observăm inițial expunerea monodică urmată de dublajul în terțe. În acest

context se impun ciocnirile de secunde armonice asociate unui *canon* la două voci, ceea ce generează o sonoritate texturală, *precluster* mobil (m. 94).

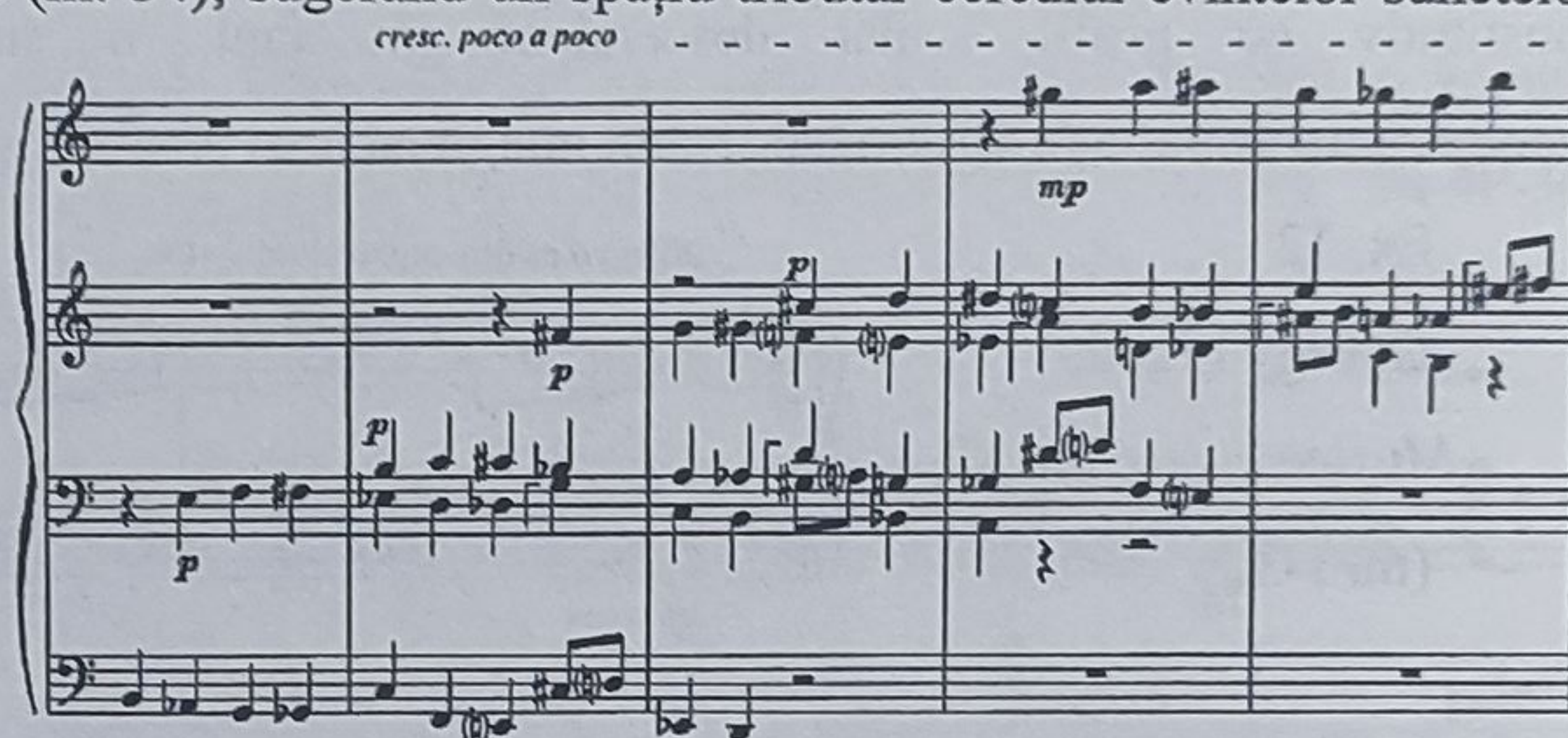
Ex. 13 György Ligeti,
Musica ricercata, X
(m. 96-100)



b) *Stretto*

În ultima miniatură, György Ligeti redimensionează forma *ricercarului* tradițional și îl ancorează în modernitate, fiind inspirat de opera lui Frescobaldi – *Ricercare Cromatico post il Credo* din *Fiori Musicali*. Astfel, construcția temei principale este reprezentată prin seria de tip *pâlnie* (centrate pe *la*₁), cu repetarea unui singur sunet – *la*, nota de debut a *Musicii ricercata*, care denotă ciclicitatea unei gândiri structuraliste. În dramaturgia *ricercarului*, momentele de densificare sonoră sunt produse cu ajutorul scriiturii polifonice imitative de tip *stretto*, în care sunt suprapuse intrările seriilor, transpuse la interval de 5p (m. 34), sugerând un spațiu tributar cercului cvintelor sunetelor diatonice.

Ex. 14 György Ligeti,
Musica ricercata, XI
(m. 36-40)



De asemenea, în finalul lucrării, compozitorul procedează la segmentarea temei în tronsoane cromatice dispuse multivocal, în scriitura de tip *stretto*, de această dată într-o densitate de scriitură diferită, datorită diminuării valorilor.

Ex. 15 György Ligeti,
Musica ricercata, VIII
(m. 54-57)



În concluzie, analiza ciclului de miniaturi *Musica ricercata* a relevat diferite funcții ale pedalei de tip *ostinato*. Există pedale cu rol ritmic, inserate în planul acompaniamentului, sau pedale cu rol în structurarea sonoră care fundamentează diferite sisteme modale, centri modali. Mai mult decât atât, ostinația este implicată în dramaturgia formală a miniaturilor, deoarece delimitează uneori tranzițiile între secțiuni și anumite momente de cadențare.

În lumea muzicală actuală, ciclul *Musica ricercata* este abordat în ipostaze inedite: pian, cvintet de suflători (aranjament realizat chiar de compozitor), ansamblu de percuție, dovedind faptul că Ligeti a urmărit elementele esențiale: intonație, ritm și dinamică. Dacă Johann Sebastian Bach compune *Arta fugii* fără a indica o componență timbrală, Ligeti aplică același principiu prin care indeterminismul orchestral nu reprezintă o carență, ci oferă libertatea reinterpretării, caracter specific *operei deschise*. Poate de aceea, *Musica ricercata* este una dintre cele mai interpretate lucrări din creația lui György Ligeti, ceea ce contrazice scepticismul compozitorului în privința reușitei acestui ciclu.

BIBLIOGRAFIE

- COJOCARU, Dora – *Creația lui György Ligeti în contextul stilistic al secolului XX*, Cluj, Editura MediaMusica, 2012
- DEDIU, Dan – *Radicalizare și guerrilla*, București, Editura Muzicală, 2004
- DUȚICĂ, Gheorghe, Luminița, DUȚICĂ – *Conceptul ritmic și tehnica variațională (O viziune asupra Barocului și Clasicismului muzical)*, Iași, Editura Artes, 2004
- ECO, Umberto – *Opera deschisă*, Pitești, Editura Paralela 45, 2006
- FIRCA, Clemansa Liliana – *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900-1940)*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2002
- GRANTHAM, Daniel – *Ligeti's early experiments in compositional process: Simple structures in Musica ricercata*, Texas, University of North Texas, 2014
- IORGULESCU, Adrian – *Timpul muzical. Materie și metaforă*, București, Editura Muzicală, 1988
- NICULESCU, Ștefan – *Reflecții despre muzică*, București, Editura Academiei Române, 2006
- *** *Dicționarul Explicativ al Limbii Române*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1984
- *** *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XIV, Londra, Macmillan Publishers Limited, 2001

LIMBAJ ȘI EXPRESIE ÎN *TABLOURI DINTR-O EXPOZIȚIE DE* MODEST PETROVICI MUSORGSKI

Student **Paula Vraciu**, anul I, Muzicologie

Conducător științific, lector univ. dr. **Diana-Beatrice Andron**

Universitatea de Arte *George Enescu*, Iași

Abstract: Over the centuries, the musical thinking has evolved, leading to the emergence of programmatism in the nineteenth century, *the programmatic music* means those compositions whose title explicitly claims the inspiration from different extra-musical sources: nature, literature, visual arts etc. The work *Pictures at an Exhibition* by Modest Musorgski can be classified into this stream. In 1874, Musorgski visits the exhibition conducted in the memory of his good friend Viktor Hartmann, architect and painter who had died a year before. The composer, impressed by the suggestiveness of his paintings, decides to translate the visual into musical sounds, making a piano suite called *Pictures at an Exhibition*. The structure shows us 10 musical miniatures connected by an imposing *interlude*, built in different forms and expressions, called *Promenade*. He makes the transition from one picture to another by taking into account the character of each miniature. Among other genres specific to the Romantic period, *the programmatic suite* remains in the history of music as a true *masterpiece*, where the colour becomes sound and the sound becomes colour, a work where the speech, painting and the image takes musicality through the imagination of a composer of genius (see footnote 348).

Keywords: *Picture at an Exhibition*, M. P. Musorgski, *suite*, Viktor Hartmann, diatonic modal thinking.



n a doua jumătate a secolului al XIX-lea se remarcă un deosebit interes componistic în direcția valorificării folclorului național, astfel încât din vasta mișcare artistică a Romantismului se vor desprinde nuclee ce vor constitui Școlile naționale. În acest sens, compozitori din diferite țări precum Rusia, Franța, Cehia vor manifesta un tot mai mare interes către promovarea valorilor autentice, specifice fiecărei culturi. Astfel, creațiile acestora vor fi impregnate de ritmurile și ethosul modal al melodiilor de cântec și joc popular autohton. În acest context, se remarcă în mod special **Școala muzicală rusă**, fondată pe un adevărat tezaur folcloric, în care diversitatea genurilor populare se va resimți pe deplin în muzica de factură cultă.

Membrii *Grupului celor cinci* au fost Mili Balakirev, César Cui, Modest Petrovici Musorgski, Alexandr Borodîn și Nicolai Rimski-Korsakov. Aceștia, deși nu aveau studii muzicale specializate, fiind în mare parte autodidacți, vor compune o muzică valoroasă, creația lor integrând aproape toate genurile muzicale. Bazându-se pe principiul accesibilității, Musorgski, Korsakov și Borodîn au acordat atenție sporită genurilor muzicale scenice și programatice, „realizându-le într-o concepție nouă, originală, cu sinteze tonalo-modale, fuzionarea elementelor tradiționale cu cele naționale deschizând largi perspective muzicii ruse și europene de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea”³⁴⁴.

³⁴⁴ Gheorghe Neagu, *Tablouri dintr-o expoziție de Modest P. Musorgski în viziunea orchestrală a lui Maurice Ravel*, Teză de Licență, Iași, Universitatea de Arte *George Enescu*, 2011, p. 26.

Modest Musorgski „s-a impus în lumea muzicală printr-o creație de excepție, în care conștiința autenticității și specificității naționale apare mult mai netă și mai pregnant conturată decât la colegii săi”³⁴⁵ din *Grupul celor cinci*. În condițiile promovării unor noi forme de exprimare, legate de un program literar sau sugestii din mediul înconjurător, în această perioadă stilistică se promovează genul de muzică programatică. Concepția lucrării *Tablouri dintr-o expoziție* de Modest Musorgski are ca izvor de inspirație arta plastică, vizuală.

Astfel, se cunoaște faptul că în anul 1874, Musorgski vizitează o expoziție organizată în memoria talentatului său prieten Viktor Hartmann, arhitect și pictor care decedase în urmă cu un an din cauza unui anevrism. Compozitorul, impresionat de o serie de picturi și schițe deosebite, decide să transpună în muzică impresiile și stările create de acestea, realizând o suită pentru pian intitulată sugestiv *Tablouri dintr-o expoziție*. Lucrarea a fost finalizată în aproximativ o lună, la data de 22 iunie 1874, originalitatea acesteia constând în „portretizarea muzicală a unor teme disparate, coagulate însă într-o operă de artă convingătoare”³⁴⁶.

Suita *Tablouri dintr-o expoziție* este construită din 10 miniaturi muzicale, inspirate din picturile și schițele artistului plastic Viktor Hartmann, legate prin intermediul unui interludiu intitulat *Promenade*, ce îl înfățișează pe compozitor plimbându-se printre lucrările expuse. Întreaga suită constituie o „adevărată demonstrație de stilizare prin transformarea ideilor vizuale în cele auditive”³⁴⁷.

Musorgski va deceda șapte ani mai târziu, Nikolai Rimski-Korsakov fiind cel care se va ocupa de publicarea Suitei pentru pian în anul 1886. Ulterior, lucrarea va fi orchestrată, cunoscând mai multe variante, celebritatea revenind celor realizate de Nikolai Rimski-Korsakov și Maurice Ravel. Această suită programatică rămâne în istoria muzicii drept o „capodoperă în care culoarea devine sunet și sunetul devine culoare, o lucrare în care graiul, pânza și imaginea capătă muzicalitate prin imaginația unui compozitor de geniu”³⁴⁸.

Suita este deschisă de o *Promenadă* care îl înfățișează pe Modest Musorgski plimbându-se agale prin expoziția realizată în memoria pictorului Viktor Hartmann. *Preludiul* va fi introdus și între tablourile ciclului, sub forma unui *interludiu* construit în forme și expresii diferite, cu rolul de a realiza trecerea dintre acestea și de a anticipa caracterul fiecăruia.

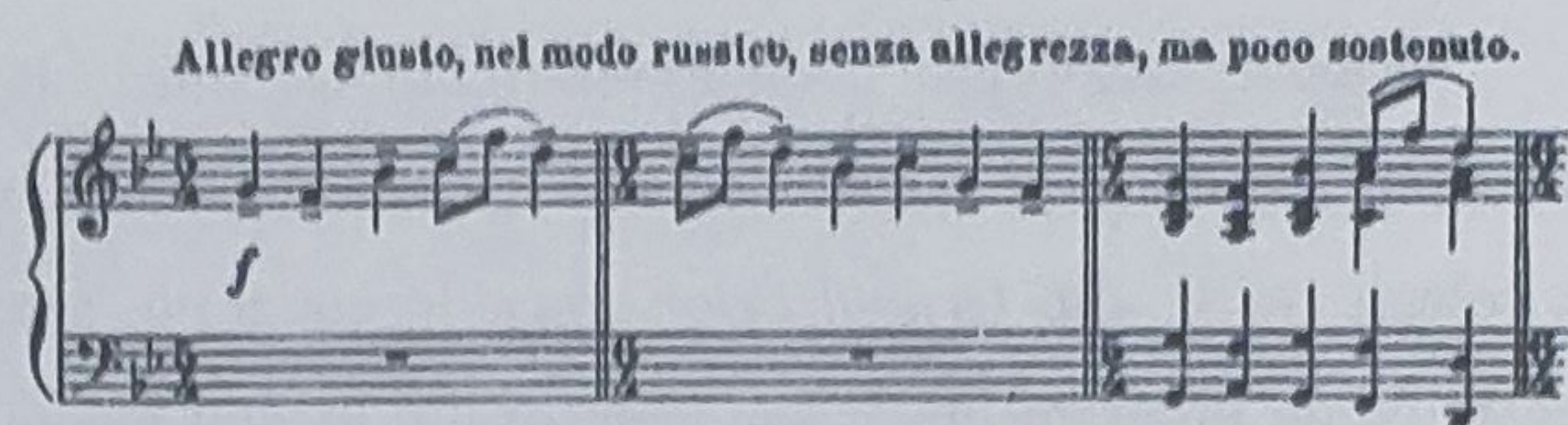
Prima expunere a *Promenadei* sugerează un demers inițiativ, în care dorința de cunoaștere, de descoperire își face simțită prezența printr-o sonoritate realizată preponderent în nuanța de *forte*. Secțiunea este construită din 24 de măsuri, în care întâlnim o alternanță între metrul de 5/4 și 6/4, iar din punct de vedere structural, *preludiul* este constituit din trei perioade muzicale a câte opt măsuri fiecare.

³⁴⁵ Vasile Iliuș, Anamaria Călin, *O carte a stilurilor muzicale*, vol. III, București, Editura Muzicală, 2011, p. 180.

³⁴⁶ Antonia Lita, <http://www.unmb.ro/wp-content/uploads/2014/06/Antonia-Lita-an-I-Modest-Musorgski.pdf>, p. 2, (accesat 06.01.2016).

³⁴⁷ Carmen Chelaru, *Cui i-e frică de istoria muzicii*, vol. II, Iași, Editura Artes, 2007, pp. 276-277.

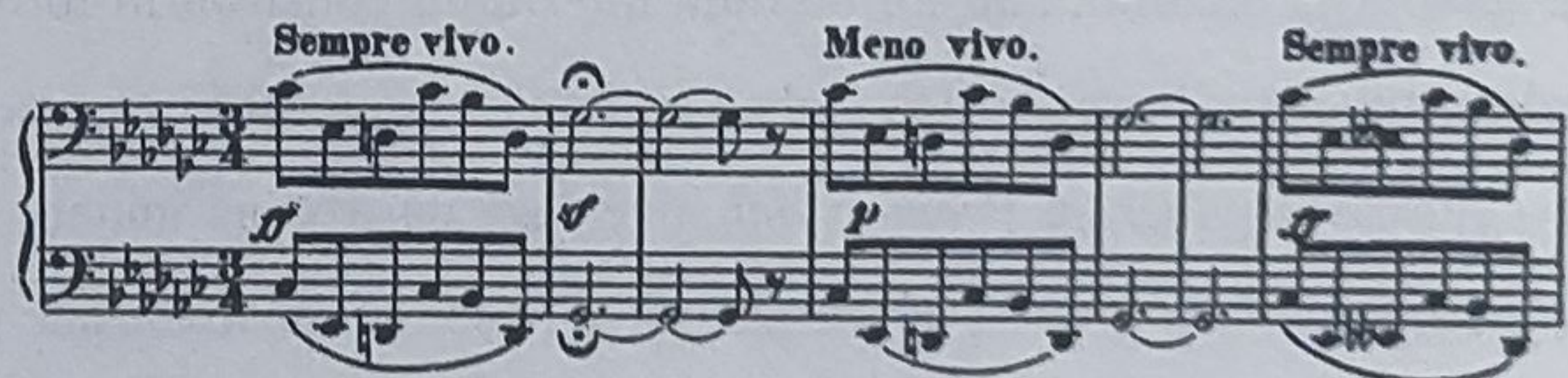
³⁴⁸ Gabriel Gheorghiu, *Elemente de armonie modală în suita pentru pian Tablouri dintr-o expoziție de Modest Musorgski*, Teză de Licență, Iași, Universitatea de Arte George Enescu, 2010, p. 20.

Ex. 1 *Promenade I* (m. 1-3)

Perioada A deschide *Promenade* printr-o temă impozantă, construită monodic, de factură modal-diatonică, în valori ritmice simple de pătrimi și optimi, ce sugerează o stare de optimism, seninătate și bucurie (m. 1-2). Ideea tematică va fi dezvoltată prin armonizarea liniei melodice în măsurile 3-4, redând, astfel, ideea de grandoare, de măreție. În continuare, vom întâlni procedee de variație precum secvențarea, repetarea, prin acestea fiind realizată tranziția către următoarea perioadă, B. Aceasta dezvăluie inițial un caracter liric, interiorizat (m. 9), urmând să fie dinamizată, începând cu măsura 10, printr-o armonizare bogată, o divizare a formulelor ritmice utilizate anterior și o acumulare secvențială ascendentă (m. 11-12), ce culminează în măsura 13 prin redarea materialului ritmico-melodic într-o nuanță mai puternică.

Perioada B va fi urmată de un moment de tranziție, de-a lungul căruia este sugerată diminuarea tensiunii acumulate anterior prin intermediul secvențării descendente, însă pentru scurt timp, deoarece în măsurile 16-17 este realizată prin repetare o creștere din punct de vedere dinamic, fiind pregătită apariția perioadei a treia (C). Pe parcursul acestei secțiuni, ideea tematică de bază este variată din punct de vedere melodic, fiind întâlnite și momente de divizare ritmică. Grandoarea, luminozitatea și starea de bucurie sunt sugerate și pe parcursul ultimei perioade, în final, armonizarea diferită a temei reluate din perioada A conferind miniaturii o imagine ce sugerează măreție.

Primul tablou este intitulat *Gnomus* și a fost realizat după o schiță a lui Hartmann pentru un spărgător de nuci, sub forma unui pitic. Din punct de vedere muzical, Musorgski înfățișează în tabloul său un pitic cu picioarele strâmbe, ce are un mers greoi, șchiopătat. Trecerea către incipitul miniaturii este realizată brusc, acesta fiind prezentat într-un tempo rapid și nuanță puternică, pe formule ritmice de optimi amplasate în registrul grav, cele două planuri sonore fiind dispuse la interval de octavă, toate acestea sugerând un puternic dramatism. Structural, tabloul este constituit pe un tipar A-B-A_{var.}, finalizat cu o *Coda*.

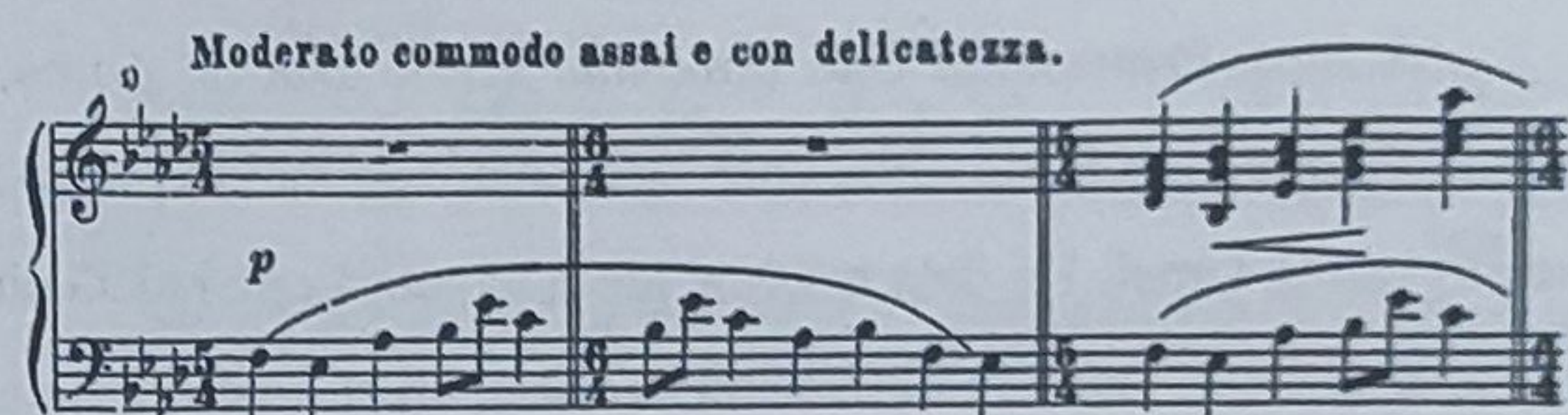
Ex. 2 *Gnomus* (m. 1-7)

În prima secțiune, A, starea apăsătoare este redată prin utilizarea intervalelor ample, pe registre largi, a *apogiaturilor* și schimbărilor dese de metru și ritm. Ideea de mers șchiop este sugerată prin intermediul accentelor realizate în *sforzando* pe valori de pătrimi (m. 8). Pauzele însoțite de *coroane* sunt elementele care amplifică starea de tensiune, de apăsare (m. 10), noua idee tematică sugerând suspansul, nesiguranța, încordarea, prin dispunerea unei secvențe descendente în planul superior, realizată pe valori lungi de doimi și pătrimi prelungite, atacate prin *sforzando* (m.

19). Reluarea variată a primei teme facilitează trecerea către a doua secțiune, în care cele două planuri sonore sunt dispuse la interval de octavă, pe valori de doimi alternate cu pătrimi, ce sugerează o stare continuă de apăsare, plină de tensiune, un mers ce se apropie greoi. Întâlnim momentele de tranziție (m. 45) ce utilizează materialul ritmico-melodic din incipitul tabloului, acestea făcându-și apariția în mod surprinzător, prin utilizarea unui tempo contrastant.

A doua expunere a temei (din secțiunea B) este realizată printr-o augmentare intervalică (m. 49). În finalul acesteia întâlnim un mers scalar cromatic descendent, planul superior și cel inferior inversându-se din punct de vedere melodic prin utilizarea scriiturii de tip contrapunct dublu (m. 66). Prin acest segment scalar descendent se face trecerea către perioada *A_{var.}*, în care întâlnim în discant ideea tematică din măsura 19, acompaniată în bas de scări cromatice ascendente sau descendente pe formule de sextolet cu debut pe tril (m. 72-89). Observăm aici o alternanță între nuanțele de *piano* și *forte* realizată prin *crescendo* și *decrescendo*, în măsurile 90-93 simțindu-se o culminație dinamică accentuată. *Coda* care încheie acest tablou este realizată din punct de vedere structural prin succesiunea valorilor de optimi într-un mers ascendent, ce redă starea de frică, de incertitudine.

Ex. 3 *Promenade II*
(m. 1-3)



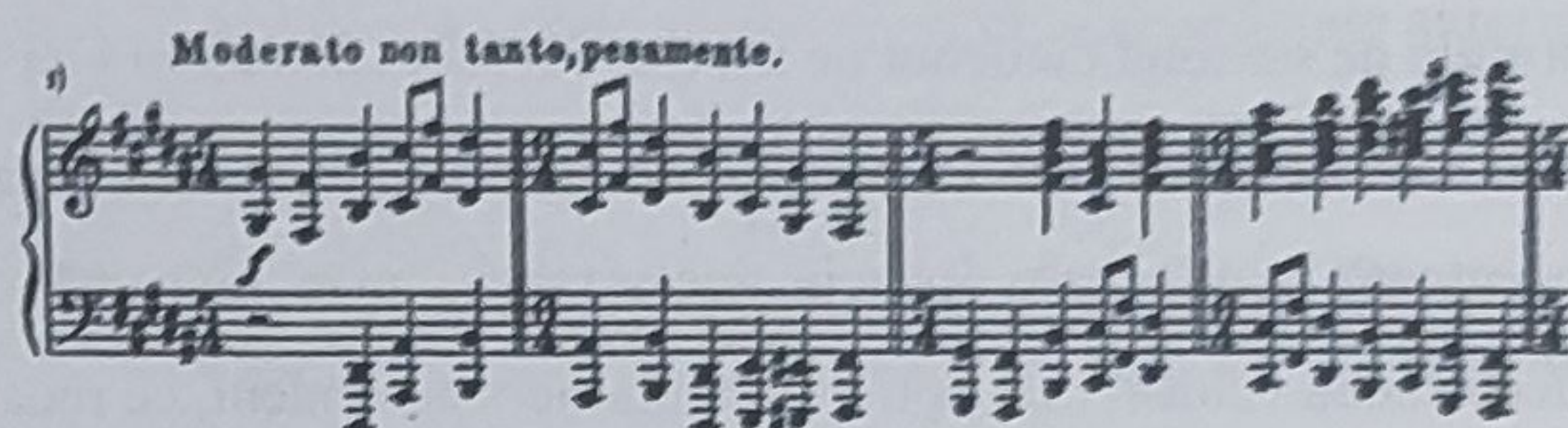
Cea de-a doua expunere a *Promenadei* ne conduce către următorul tablou, *Il vecchio castello*, anticipând expresia liniștită a acestuia. Identificăm o diferență mare în ceea ce privește caracterul liric, liniștit din această secțiune față de starea de măreție, de grandoare din prima. Din punct de vedere structural, de data aceasta *preludiul* îndeplinește rolul unui *interludiu* și este mai restrâns, desfășurându-se pe parcursul a 12 măsuri în care planurile sonore sunt inversate față de *Promenade I*. În acest sens, incipitul este prezentat prin interpretarea monodică a temei în planul inferior într-o nuanță mică, de *piano*, starea sugerată de aceasta fiind una liniștită, calmă, interiorizată, aproape gingașă. Asemenea primei expuneri, se păstrează redarea ideii tematice armonizate contrastant, de această dată în planul superior.

Ex. 4 *Il vecchio castello*
(m. 6-17)



Al doilea tablou muzical, intitulat *Il vecchio castello*, este inspirat de una dintre picturile lui Viktor Harmann, realizate în urma unei vizite în Italia. Creația prezintă un castel medieval în fața căruia un trubadur interpretează o melodie simplă, plină de afectivitate. Astfel, imaginea muzicală realizată de Musorgski sugerează un cadru nocturn, cuprins de tristețe. Structura arhitectonică ne dezvăluie patru perioade, din care una este o ipostază variată a celei dintâi, și o *Coda*. Incipitul este realizat de o pedală pe *sol#*, ce va fi susținută ostinat pe tot parcursul tabloului, peste aceasta fiind construită ideea melodică ce va fi întâlnită și între perioade. Prima perioadă se desfășoară începând cu măsura 8 și sugerează cântul trist, singuratic al trubadurului, iar a doua perioadă (m. 29), prelucrează prin armonizare ideea melodică din introducere. Tema I va fi reluată în final sub forma unei concluzii, iar *Coda* – care va finaliza printr-o declamație cu caracter de extincție (m. 106) – se va pierde în sonoritatea pedalei pe sunetul *sol#*.

Ex. 5 *Promenade III*
(m. 1-4)



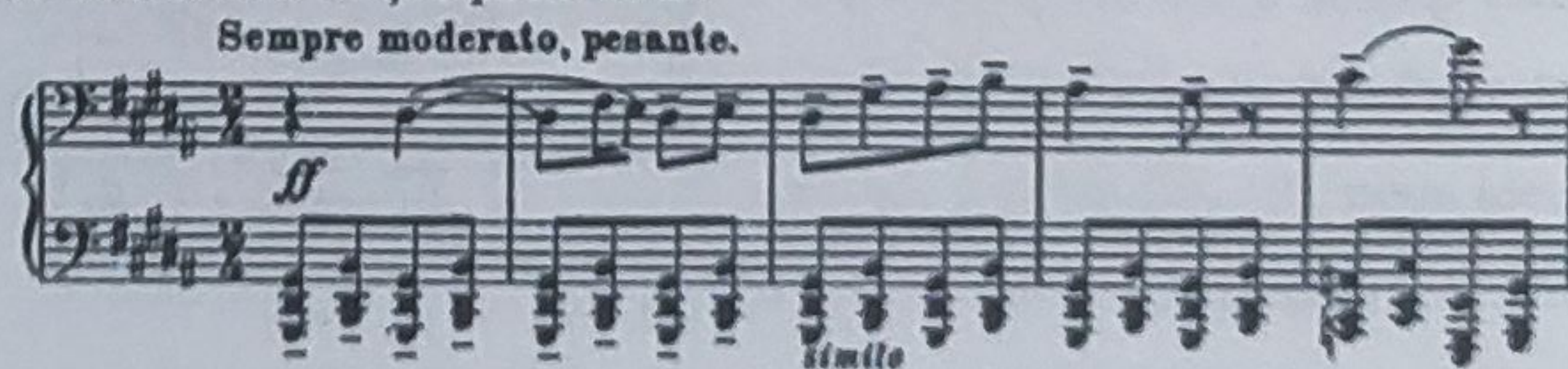
A treia *Promenadă* este mult mai scurtă față de prima, desfășurându-se pe parcursul a 8 măsuri. Caracterul interludiului este asemănător primei expunerii, simțindu-se grandoarea, măreția și exteriorizarea temei. De data aceasta, ideea tematică este redată direct armonic, în octave, fiind dublată în planul inferior. Datorită dimensiunii reduse, acest *interludiu* poate fi considerat drept o punte către următoarea miniatură.

Ex. 6 *Tuileries*
(m. 1-4)



Tabloul al treilea este intitulat *Tuileries (Dispute d'enfants après jeux)* și înfățișează în plan muzical jocul plin de veselie al copiilor, în Grădinile *Tuileries* din Paris. Această miniatură este structurată sub forma *ABA_{var.}*, simțindu-se aici spiritul jucăuș, copilăros, vesel, redat prin alternanța ritmică dintre valorile lungi, de pătrimi, cu cele scurte, de optimi și șaisprezecimi, emise prin *legato* sau *staccato*. În planul inferior întâlnim ostinația ritmică pe valori reduse, ce conferă fluiditate sonoră miniaturii, în măsura 5 tema fiind adusă prin secvențare ascendentă, menținând, astfel, caracterul jovial. Perioada B (m. 14) este mai puțin dinamizată la nivelul densității scriiturii față de fragmentul anterior, însă își face simțită prezența și aici spiritul hazliu, glumeț, plin de strălucire al copiilor, prin lejeritatea sugerată de formulele de șaisprezecimi.

Ex. 7 *Bydlo*
(m. 1-5)



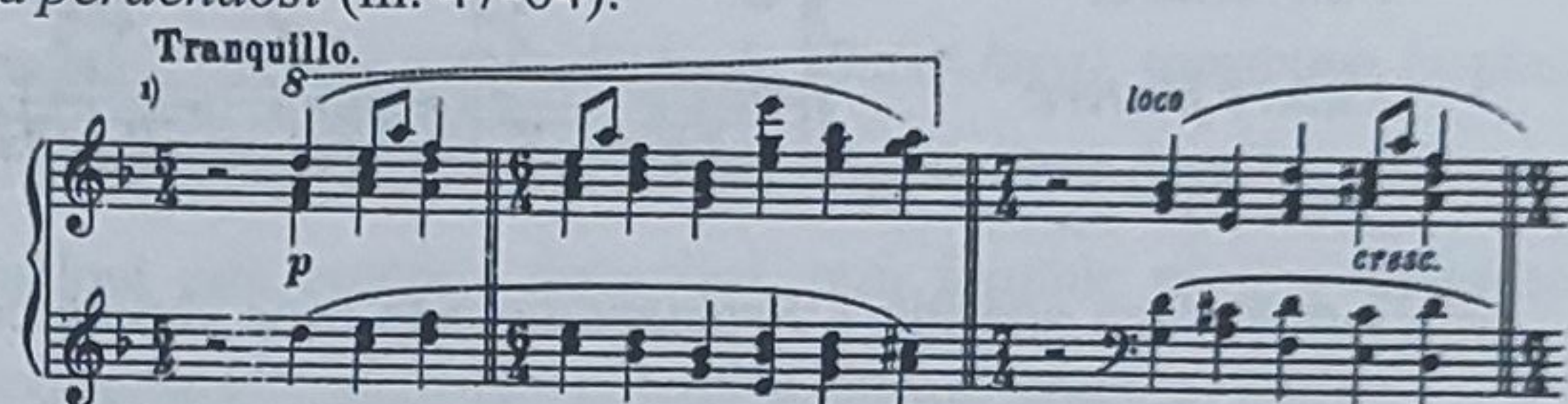
Cel de-al patrulea tablou al suitei își face apariția în mod direct, fără a fi introdus de un *interludiu*, Musorgski reliefând în plan muzical una dintre schițele lui Hartmann, în care este reprezentat un car tradițional polonez, tras de doi boi.

Pe parcursul întregii miniaturi intitulate *Bydlo* este sugerat dramatismul caracterizat prin încordare, zbucium, apăsare, această expresie fiind redată prin intermediul melodiei simple, însă de o profunzime însemnată, ce se constituie din valori ample de pătrimi alternate cu optimi, indicația *pesante* sugerând o execuție greoaie, dar fermă. Suportul armonic este construit izoritmnic, acordurile utilizate fiind interpretate într-o sonoritate gravă, dură, întunecată.

Debutul acestui tablou este într-o nuanță puternică, de *forte*, ce domină întreaga desfășurare sonoră. În măsurilor 21-34 întâlnim o sonoritate ușor diminuată, realizată într-o nuanță moderată, prin repetarea unei formule ritmico-melodice. Pe parcursul măsurilor 35-37 se produce o tensionare progresivă, ce pregătește reapariția temei principale, de data aceasta dublată în octave. Finalul miniaturii sugerează îndepărtarea carului tras de boi, marcată prin diminuarea planului dinamic în nuanța *pianissimo*, însoțită de indicația *perdendosi* (m. 47-64).

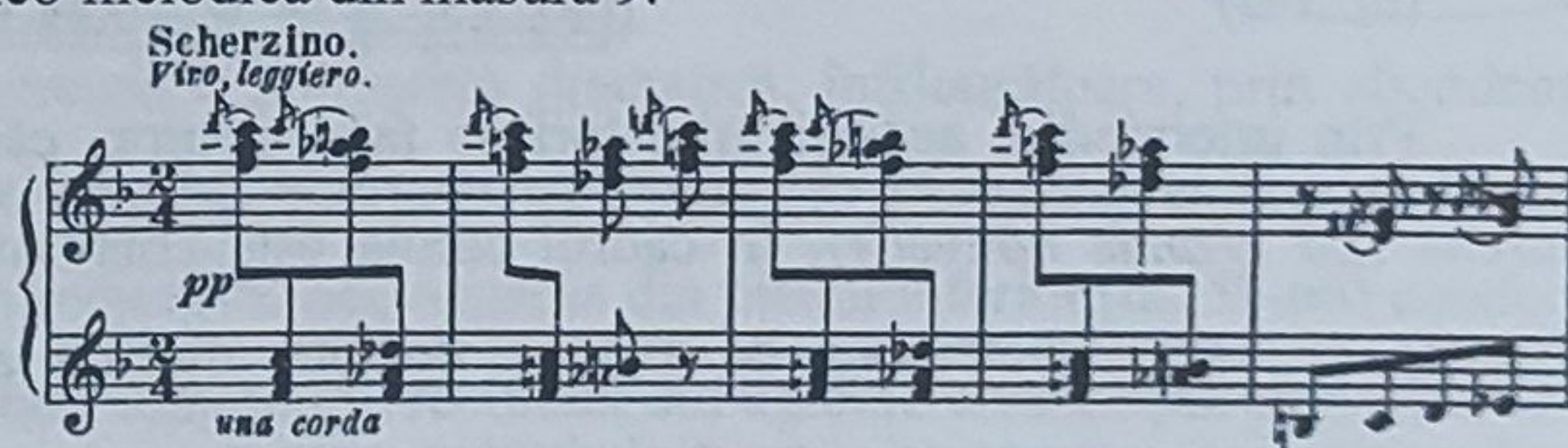
Ex. 8 *Promenade IV*

(m. 1-3)



Reapariția *Promenadei* este într-o nuanță de *piano*, ideea tematică urmând a fi prezentată în registre diferite. Prima expunere este construită în acut într-o atmosferă celestă, lirică, fiind urmată de expunerea temei în registrul mediu (m. 2), apoi în cel grav (m. 5), finalul anticipând materialul sonor din următorul tablou, prin celula ritmico-melodică din măsura 9.

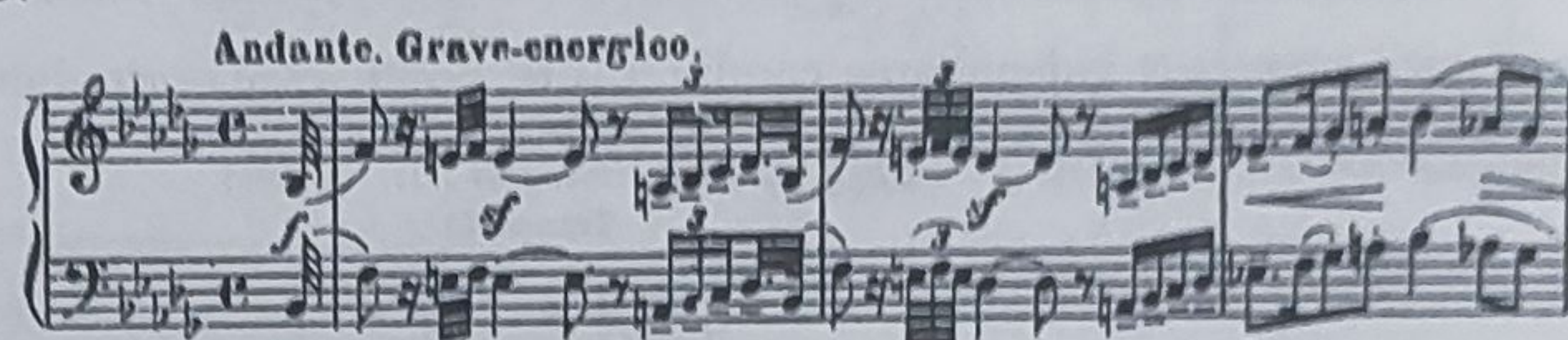
Ex. 9 *Ballet des poussins dans leurs coques* (m. 1-5)



Al cincilea tablou este inspirat din schițele lui Hartmann pentru costumele operei *Trilby* de Julius Geber. În acest sens, Musorgski descrie în transpunerea sa muzicală dansul unor copii costumați în coji de ou, de aici reieșind și titlul sugestiv al miniaturii – *Ballet des poussins dans leurs coques*. Tabloul muzical este structurat pe 4 perioade, *ABCAv*, ce se finalizează cu o *Coda*. Perioada *A* are un caracter energic, vesel, hazliu, redat prin intermediul ostinației ritmice pe valori de optimi, precedate de scurte apogiaturi. Perioada *B* (m. 23-30) prezintă o fluidizare a discursului melodic, exprimată prin succesiunea de *triluri* din planul superior, fiind sugerată în continuare starea de veselie și delicatețe. Principalele tehnici de avansare a construcție sonore sunt *repetiția* și *variația* prin secvențare.

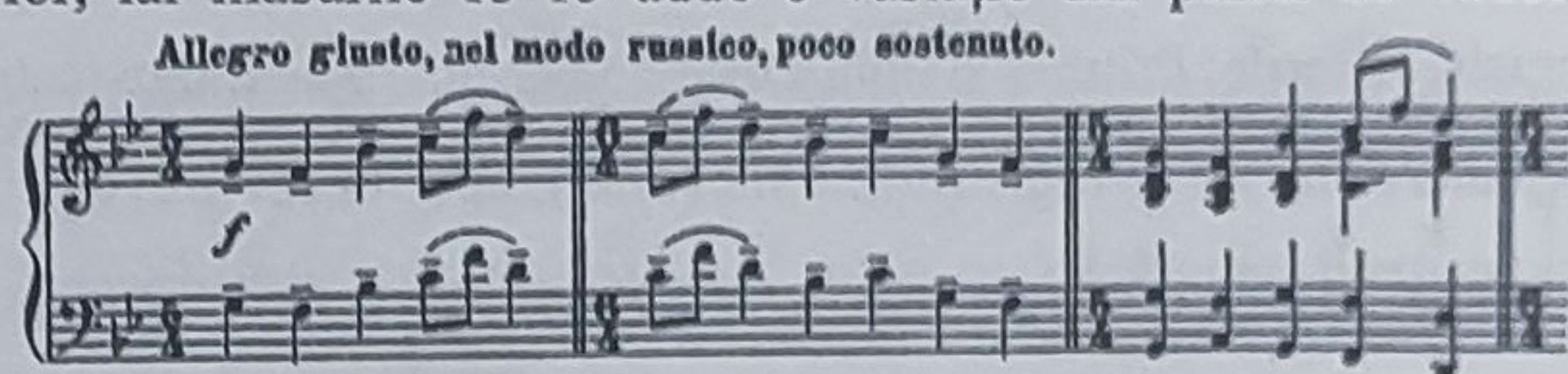
Trecerea către tabloul al șaselea este realizată direct, acesta fiind compus pe baza impresiilor asupra a două picturi aparținând artistului Viktor Hartmann, în care sunt reprezentați doi evrei, unul bogat, respectiv unul sărac. În acest sens, Musorgski redă conținutul vizual al celor două picturi în miniatura sa intitulată sugestiv *Deux juifs l'un riche et l'autre pauvre*. Compozitorul reușește să transpună în muzică inflexiunile graiului uman, astfel încât prima parte din această secțiune sugerează vocea unui evreu înstărit – impunătoare, înțepată, sigură – contrastantă față de vocea unui evreu lipsit de averi – tânguitoare, tristă, îndurerată. În acest sens, fragmentul sugestiv al evreului bogat este construit pe baza formulelor ritmice excepționale și punctate, cele două planuri sonore intonând ideea tematică simultan, la interval de octavă, într-o nuanță puternică. Secțiunea B este construită pe baza unei ostinații ritmice în planul superior, sonoritatea redată fiind interiorizată, tristă, sugerând tânguirea, implorarea, plânsul. Tabloul finalizează într-o manieră decisivă, impunătoare, octavele finale fiind interpretate în *fortissimo*.

Ex. 10 *Deux juifs*
l'un riche et
l'autre pauvre
(m. 1-3)



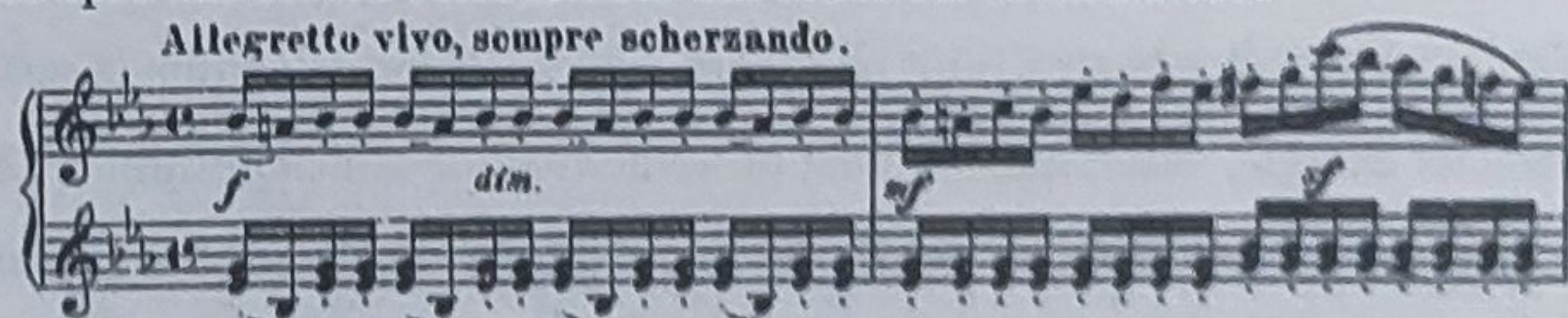
Următoarea apariție a *Promenadei* este ușor variată comparativ cu prima expunere, dar se păstrează caracterul deschis, măreț, optimist. De această dată, *interludiul* debutează cu tema dublată la interval de octavă în planul inferior, iar măsurile 13-15 aduc o variație din punct de vedere ritmico-melodic.

Ex. 11 *Promenade V*
(m. 1-3)



Prin intermediul acestei miniaturi se face trecerea către al șaptelea tablou, *Limoges, Le marché (La grande nouvelle)*, în cadrul căruia este conturată imaginea unei piețe din Limoge (Franța), ce este caracterizată de agitație, forfotă, discuții aprinse între femei. Dinamismul și exuberanța sunt sugerate prin structuri ritmice *ostinato* pe șaisprezecimi, redată într-un tempo alert și într-o nuanță puternică. În măsurile 37-40, ce constituie *Coda*, atmosfera capricioasă este sugerată prin formulele ritmico-melodice repetitive, scalare și prin accelerarea tempoului, finalul acestui tablou realizând o trecere bruscă spre atmosfera contrastantă din următoarea miniatură.

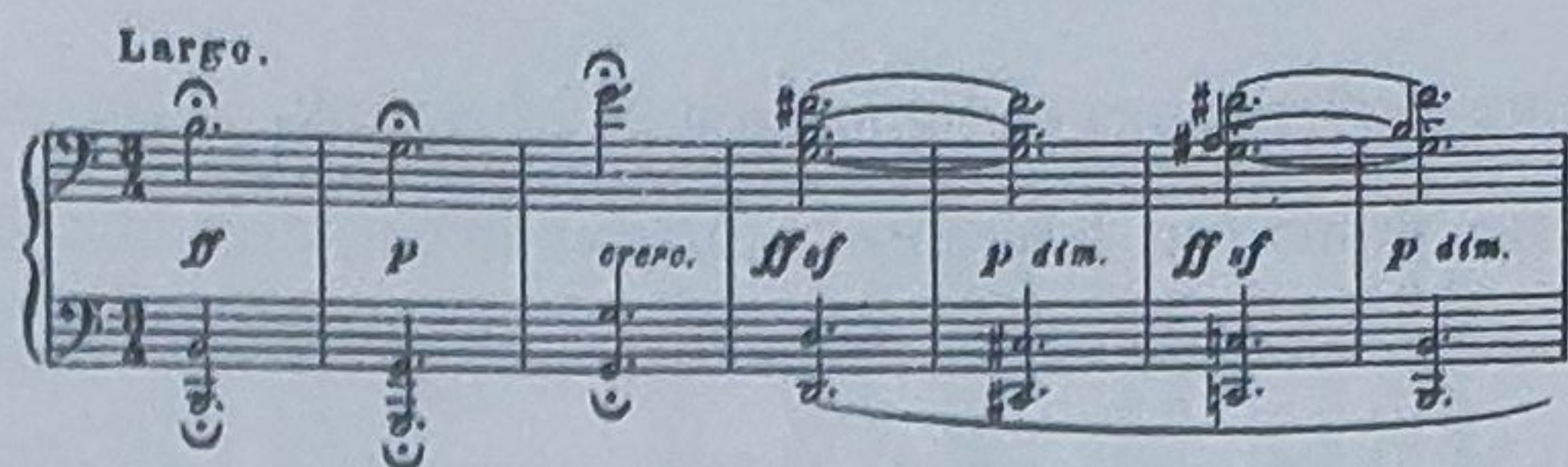
Ex. 12 *Limoges.*
Le marché. (m. 1-2)



Tabloul numărul opt este structurat în două părți, *Catacombae (Sepulcrum romanum)* și *Con mortuis in lingua mortua*. Prima secțiune are ca sursă de inspirație pictura pe care Hartmann a realizat-o în urma vizitei făcute în catacombele romane din Franța.

Ex. 13 *Catacombae*

(m. 1-7)

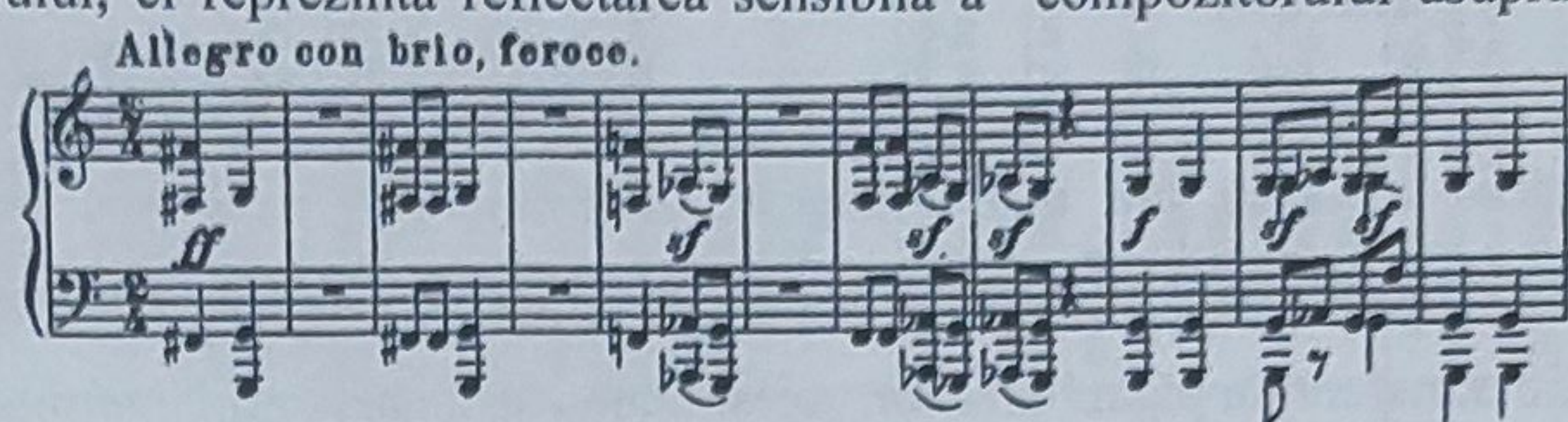


Starea de spirit sugerată este aceea de

întuneric, grotesc, tragic, pustiu, teamă, redată printr-o scriitură omofonă, pe valori lungi însoțite adesea de *coroane* și treceri subite de la nuanța de *ff* la cea de *p*. Finalul acestei secțiuni ne direcționează către *Con mortuis in lingua mortua*, care, spre deosebire de celelalte miniaturi, nu mai este inspirată de lucrările pictorului, ci reprezintă reflectarea sensibilă a compozitorului asupra decesului bunului său prieten.

Ex. 14 *Con mortuis in*

lingua mortua (m. 1-4)



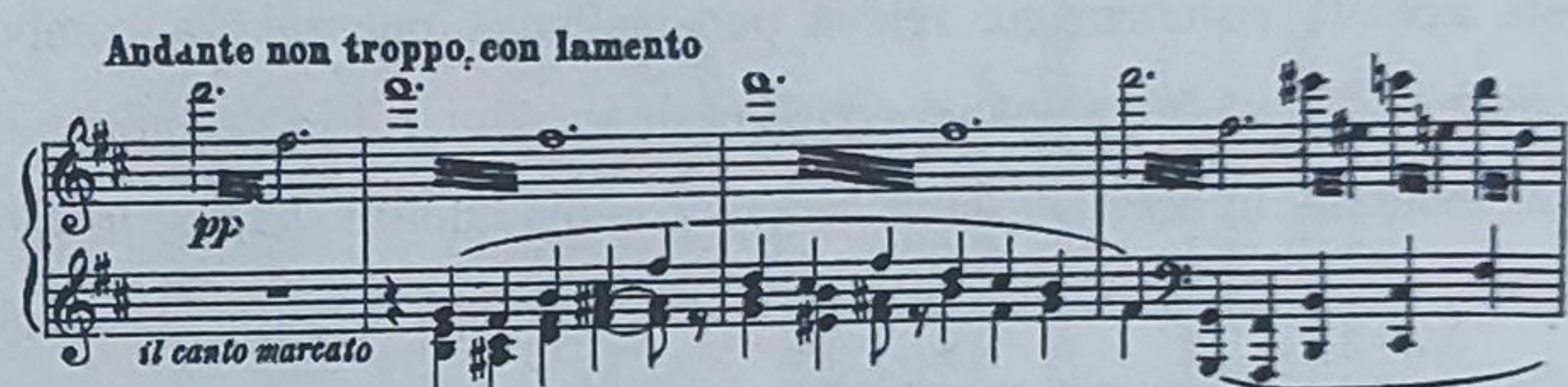
Ostinația ritmică din planul superior, pe parcursul căreia este desfășurată o ultimă expunere variată a *Promenadei*, exprimă tristețea și durerea adunate în sufletul compozitorului rus.

Penultimul tablou, intitulat *La cabane sur des pattes de poule* (*Baba-Jaga*), transpune în plan muzical schița unui ceas realizată de pictorul Viktor Hartmann, ce s-a inspirat dintr-o veche poveste a unei vrăjitoare, numită *Baba-Jaga*. Tabloul este puternic dinamizat, prin formule ritmico-melodice repetitive, apogiaturi, diviziuni ritmice excepționale, intensități puternice, dure și tempouri rapide.

Ex. 15 *La cabane sur*

des pattes de poule

(m. 1-11)



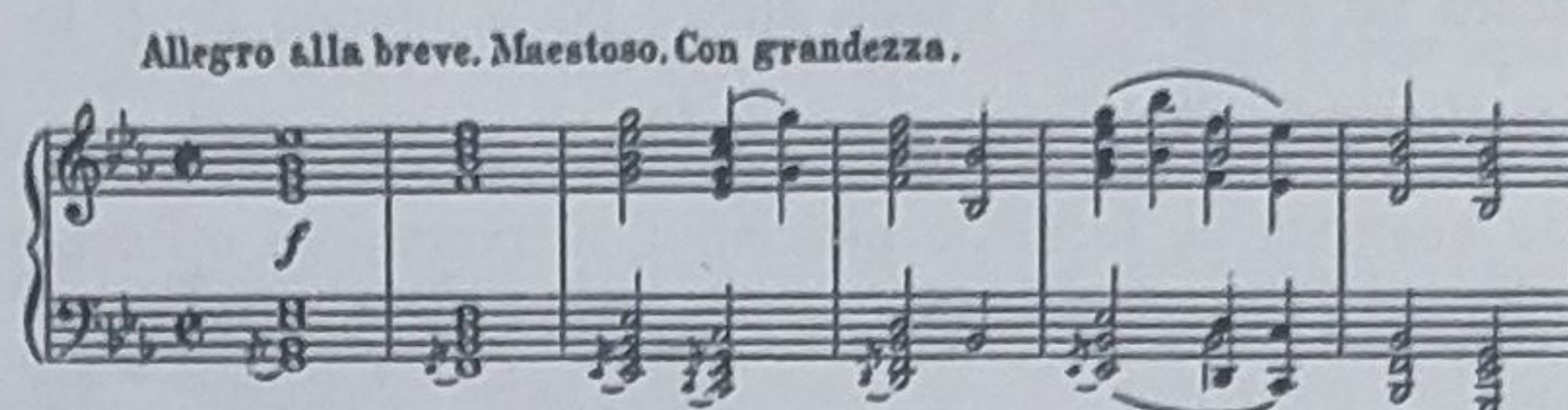
Prima parte a miniaturii sugerează o atmosferă dramatică, înfricoșătoare, prin abundența *atacurilor* grele pe valori ample de pătrimi, alternate cu optimi în *sforzando* și prin utilizarea pedalei pe sunetul *sol* din măsurile introductive. Secvențarea din planul inferior (m. 58-66) conduce către o coborâre scalară, cu o sonoritate sclipitoare, rezultată din aglomerarea de șaisprezecimi (m. 75-84), ce realizează trecerea către partea mediană a miniaturii. Începând cu măsura 95 întâlnim formule ritmice ostinate în planul superior, ce vor fi secvențate, alături de ideea tematică din planul inferior, acestea sugerând suspansul, tensiunea interioară, curiozitatea. Zona introductivă din măsura 123 are un caracter expansiv, fiind redată printr-o sonoritate masivă, cu rolul de a realiza trecerea către o nouă expunere a temei prezentate în incipit. Întâlnim din nou o secvențare descendentă (m. 170-188), ce face tranziția către finalul miniaturii, acest final fiind caracterizat prin fluiditate, strălucire, datorită succesiunilor de șaisprezecimi pe linii melodice scalare descendente și ascendente, ce conduc treptat către ultima parte a lucrării. *La grande porte. Dans la capitale de Kiev* constituie momentul final al suitei programatice. Pictorul și arhitectul Viktor Hartmann a realizat *design*-ul unui monument comemorativ în cinstea Țarului Alexandru al II-lea, această schiță

reprezentând sursa ce l-a inspirat pe Musorgski să compună miniatura. Tabloul se bazează pe două teme, prima (m. 1-8) are un caracter măreț, grandios, luminos, fiind construită prin înlănțuiri de acorduri vibrante, dispuse în ambele planuri într-o desfășurare omofonă, iar cea de-a doua temă (m. 30-34) este contrastantă, având un caracter ușor interiorizat, liric, în desfășurarea acesteia dezvăluindu-se influențele unei melodii de botez specifice Bisericii Ortodoxe Ruse.

Ex. 16 *La grande porte.*

Dans la capitale de Kiev

(m. 1-6)



Ideea tematică din incipit sugerează optimismul, exaltarea, aceasta fiind reluată variat prin introducerea unui mers scalar în octave, inițial în planul superior (m. 47), pentru ca în măsura 55 să fie transferat în planul inferior. Acest tablou se încheie prin intermediul acordurilor pe valori ritmice lungi, însoțite de *coroane*, pline de vibrație, ostinația ritmico-melodică din măsurile 172-173 contribuind la conturarea unui final grandios.

Pe baza acestei analize amănunțite asupra principalelor elemente ce caracterizează *Suita Tablouri dintr-o expoziție* de Modest Musorgski, am realizat o sinteză concentrată, reprezentată într-un tablou sinoptic, demers edificator pentru diferitele stadii ale relației dintre structura muzicală și conotațiile semantice emane de titlurile picturilor lui Hartmann. Concluziile care se desprind din această sistematizare relevă personalitatea puternică a compozitorului rus, un compozitor capabil să pună în pagină un complex de imagini, stări, acțiuni etc. cu o plasticitate și sugestivitate rar întâlnite. În acest veritabil demers analogic dintre *sunet* și *image*, Musorgski a uzat de unele dintre cele mai moderne mijloace componistice. Dintre acestea, lărgirea tonalității funcționale clasico-romantice prin aportul intonațiilor modale l-a condus la un concept armonic original, cu mare putere de iradiere asupra contemporanilor și succesorilor săi, plasându-l, astfel, fără echivoc, în pleiada marilor inovatori ai muzicii universale din toate timpurile.

BIBLIOGRAFIE

- CHELARU, Carmen – *Cui i-e frică de istoria muzicii*, vol. II, Iași, Editura Artes, 2007
 GHEORGHIU, Gabriel – *Elemente de armonie modală în suita pentru pian Tablouri dintr-o expoziție de Modest Mussorgski*, Teză de Licență, Iași, Universitatea de Arte George Enescu, 2010
 ILIUȚ, Vasile; CĂLIN, Anamaria – *O carte a stilurilor muzicale*, vol. III, București, Editura Muzicală, 2011
 NEAGU, Gheorghe – *Tablouri dintr-o expoziție de Modest P. Mussorgski în viziunea orchestrală a lui Maurice Ravel*, Teză de Licență, Iași, Universitatea de Arte George Enescu, 2011

WEBOGRAFIA

- <http://www.unmb.ro/wp-content/uploads/2014/06/Antonia-Lita-an-I-Modest-Musorgski.pdf> (LITA, Antonia – *Modest Musorgski – în căutarea propriului adevăr muzical*, accesat 17. 01. 2016)

*Revista pe care ați înființat-o prin anii 60 – **Lucrări de muzicologie** – a fost sămânța care a rodit, în dulcele târg al Ieșilor, trei reviste muzicale: **Artes** – la Universitatea de Arte George Enescu, **Acta Musicae Byzantine** devenită mai apoi **Byzantion Romanicon**, revista Centrului ieșean de Studii bizantine și Studii de Muzicologie, cea din urmă sub oblăduirea Colegiului Național de Artă Octav Băncilă și patronată tot de Universitatea noastră de muzică...*

Fiți mândru, iubite maestre, de ceea ce ați sădit, iar de acolo de unde sunteți, binecuvântați-i pe cei care, aplecați asupra muzicii, vă duc mai departe gândurile și idealurile, spre binele celor care iubesc muzica și slujitorii ei.

Prof. univ. dr. Nicolae Gâscă
Universitatea de Arte G. Enescu, Iași

SECTIUNI MUZICALE	CLASĂ SEMANTICĂ, ATMOSFERĂ, STARE	MELODII
<i>Promenade I</i> 24 măsuri	- cunoaștere - semnatate - grandoare	- substrat pentatonic; - abundența intervalelor de secvintă.
1. <i>Gnomus</i>	- dramatism - grotesc - suspans - încordare	- intervale compuse dispuse p - apogiaturi; - paiaje cromatice ascendente debut pe trîl.
<i>Promenade II</i> 12 măsuri	- lirism - gingășie	- <i>idem Promenade I</i>
2. <i>Il vecchio castello</i>	- tristețe - singurătate - mister	- cantabilitate; - ambitus restrâns; - ostinație ritmico melodică p
<i>Promenade III</i> 8 măsuri	- măreție - exteriorizare	- <i>idem Promenade I</i>
3. <i>Truilleries</i> (<i>Déroule d'enfants après jeux</i>)	- dinamism - joc - energie	- aspect scalar, ornamentat al - antinomie între planul superi - dezvoltare prin repetare și se
4. <i>Bydło</i>	- dramatism - tensiune	- dispunerea unghiulară a inter - disonanțe puternice.
<i>Promenade IV</i> 10 măsuri	- lirism - gingășie - visare	- <i>idem Promenade I</i>
5. <i>Ballet des poussins dans leurs cages</i>	- dinamism - dans - energie	- melodie bogat ornamentată p - dezvoltare prin repetare și se - mers scalar descendent prin t
6. <i>Deux juifs l'un riche et l'autre pauvre</i>	- aroganță - supunere - dualism	- antinomie între registrul grav - melodie ornamentată bazată p repetitive; - dezvoltare prin secvențare și r
<i>Promenade V</i> 25 măsuri	- <i>idem Promenade I</i>	- <i>idem Promenade I</i>
7. <i>Limoges. Le marché</i> (<i>La grande nouvelle</i>)	- dinamism - energie - dialog	- aspect scalar, ornamentat; - dezvoltare prin repetare și sec
8. <i>Catacombes</i>	- înțineric - apăsare - tristețe	- melodie amplă, bogată în disc
<i>Con mortuis in lingua mortua</i>	- nostalgie - apăsare - singurătate	- substrat pentatonic, aspect cro - utilizează ideea tematică din A
9. <i>La cabane sur des pattes de poule</i> (<i>Baba – Jaga</i>)	- energie - dinamism	- aspect scalar, ornamentat prin - dezvoltare prin secvențare și n
10. <i>La grande porte</i> (<i>Dans la capitale de Kiev</i>)	- măreție - triumf - speranță	- intervale simple; - substrat pentatonic.

CLASĂ MANTICĂ, MOSFERĂ, STARE	STRUCTURI SONORE CORESPONDEN		
	MELODIE	ARMONIE	RITM
noastere inătate ndosre	- substrat pentatonic; - abundența intervalelor de secundă, cvartă și cvintă.	- scriitură omofonă cu dublare mixturală în octave.	- economie fo - alternanța n - ritm asimetr
matism tesc pans ordare	- intervale compuse dispuse pe registre largi; - spogiaturi; - pasaje cromatice ascendente și descendente cu debut pe <i>tril</i> .	- scriitură omofonă cu dublare mixturală în octave.	- desfășurare și coroane; - alternanța n - tempo cu as
sm gășie	- <i>idem Promenade I</i>	- scriitura monodică alternată cu cea armonică.	- <i>idem Prome</i> - tempo așeza
tefe gurătate ter	- cantabilitate; - ambitus restrâns; - ostinație ritmico melodică pe sol #.	- inflexiuni armonice tensionate prin disonanțe expresive.	- ritm ternar, - ostinație ritm - tempo larg
retie riorizare	- <i>idem Promenade I</i>	- <i>idem Promenade I</i>	- <i>idem Prome</i>
smism gie	- aspect scalar, ornamentat al scriiturii; - antinomie între planul superior și cel inferior; - dezvoltare prin repetare și secvențare.	- armonie cromatică; - scriitură omofonă.	- densitate ritm - ritm binar cu - tempo rapid.
matism sime	- dispunerea unghiulară a intervalelor; - disonanțe puternice.	- scriitură preponderent omofonă cu disonanțe expresive.	- ritm binar ba pătrimi; - izoritmie în p
sm gășie are	- <i>idem Promenade I</i>	- scriitură omofonă, armonică.	- <i>idem Prome</i> - tempo lent.
smism s gie	- melodie bogat ornamentată prin spogiaturi; - dezvoltare prin repetare și secvențare; - mers scalar descendent prin <i>triluri</i> .	- armonie bazată pe relații cromatice.	- ritm binar co izoritmice de o - tempo alert.
ganță unere lism	- antinomie între registrul grav și registrul acut; - melodie ornamentată bazată pe formule repetitive; - dezvoltare prin secvențare și repetare.	- scriitură omofonă cu dublare mixturală în octave.	- abundența fo triolet; - ostinație ritm - tempo moder
m nenade I	- <i>idem Promenade I</i>	- <i>idem Promenade I</i>	- <i>idem Prome</i>
amism gie log	- aspect scalar, ornamentat; - dezvoltare prin repetare și secvențare.	- scriitură omofonă bazată pe relații cromatice.	- ritm binar, de - ostinație ritm șaisprezecimi.
meric sare lete	- melodie amplă, bogată în disonanțe expresive.	- scriitură omofonă bazată pe structuri acordice tensionate.	- valori ritmice coroane; - aspect rudato.
talgie sare gurătate	- substrat pentatonic, aspect cromatic; - utilizează ideea tematică din <i>Promenade</i> .	- scriitură omofonă bazată pe structuri acordice tensionate și cromatisme.	- ostinației ritm - fluiditate; - valori ritmice.
gie mism	- aspect scalar, ornamentat prin spogiaturi; - dezvoltare prin secvențare și repetare.	- structură omofonă bazată pe relații cromatice.	- ritm densifica - ostinație ritm
erie mf antă	- intervale simple; - substrat pentatonic.	- scriitură armonică pe acorduri masive.	- metrică contra - formule ritmic - variație ritmic trioletului;

RI SONORE CORESPONDENTE

ARMONIE	RITM, METRU, TEMPO	DINAMICĂ
omofonă cu dublare în octave.	- economia formulelor ritmice; - alternanța măsurilor 5/4 și 6/4; - ritm asimetric, continuitatea tempoului;	- preponderența nuanței <i>forte</i> .
omofonă cu dublare în octave.	- desfășurare ritmică întreruptă prin pauze și coroane; - alternanța ritmului binar cu cel ternar; - tempo cu aspect general de rubato.	- utilizarea registrelor dinamice extreme.
monodică alternată cu ică.	- <i>idem Promenade I</i> - tempo așezat.	- preponderența nuanței <i>piano</i> .
ii armonice tensionate anțe expresive.	- ritm ternar, constant; - ostinație ritmică; - tempo larg.	- preponderența nuanței <i>piano</i> .
<i>Promenade I</i>	- <i>idem Promenade I</i>	- <i>idem Promenade I</i>
cromatică; omofonă.	- densitate ritmică; - ritm binar cu pulsații de șaisprezecimi; - tempo rapid.	- alternanța nuanței <i>piano</i> cu <i>forte</i> .
preponderent omofonă te expresive.	- ritm binar bazat pe valori de optimi și pătrimi; - izoritmie în planul inferior.	- contrast dinamic între <i>fortissimo</i> și <i>pianissimo</i> .
omofonă, armonică.	- <i>idem Promenade I</i> ; - tempo lent.	- acumulare dinamică progresivă de la <i>piano</i> la <i>forte</i> .
bazată pe relații	- ritm binar constituit din structuri izoritmice de optimi; - tempo alert.	- contraste dinamice între nuanța de <i>piano</i> și <i>forte</i> .
omofonă cu dublare n octave.	- abundența formulelor excepționale de triolet; - ostinație ritmică; - tempo moderat.	- contraste dinamice puternice.
<i>Promenade I</i>	- <i>idem Promenade I</i>	- <i>idem Promenade I</i>
omofonă bazată pe atice.	- ritm binar, dens, tempo energic; - ostinație ritmică pe formule de șaisprezecimi.	- dinamică bazată pe nuanțe contrastante.
omofonă bazată pe ordice tensionate.	- valori ritmice lungi amplificate de corosne; - aspect <i>rubato</i> , tempo larg.	- dinamică bazată pe nuanțe contrastante.
omofonă bazată pe ordice tensionate și	- ostinației ritmică; - fluiditate; - valori ritmice ample, tempo lent.	- preponderența nuanței <i>pianissimo</i> .
omofonă bazata pe atice.	- ritm densificat, tempo energic; - ostinație ritmică;	- nuanțe contrastante.
armonică pe acorduri	- metrică contrastantă, tempo energic; - formule ritmice ample; - variație ritmică prin utilizarea trioletului;	- dinamică bazată pe nuanțe puternice.

TEMA	STRUCTURI SONORE CORESPONDE		
	MELODIE	ARMONIE	RITM
	<ul style="list-style-type: none"> - substrat pentatonic; - abundența intervalelor de secundă, cvartă și cvintă. 	<ul style="list-style-type: none"> - scriitură omofonă cu dublare mixturală în octave. 	<ul style="list-style-type: none"> - economie - alternanță - ritm asim
	<ul style="list-style-type: none"> - intervale compuse dispuse pe registre largi; - apogiaturi; - pasaje cromatice ascendente și descendente cu debut pe trîl. 	<ul style="list-style-type: none"> - scriitură omofonă cu dublare mixturală în octave. 	<ul style="list-style-type: none"> - desfășurare - și coroane; - alternanță - tempo cu
	<ul style="list-style-type: none"> - idem <i>Promenade I</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - scriitura monodică alternată cu cea armonică. 	<ul style="list-style-type: none"> - idem <i>Prom</i> - tempo așe
	<ul style="list-style-type: none"> - cantabilitate; - ambitus restrâns; - ostinație ritmico melodică pe sol #. 	<ul style="list-style-type: none"> - inflexiuni armonice tensionate prin disonanțe expresive. 	<ul style="list-style-type: none"> - ritm ternar - ostinație ri - tempo larg
	<ul style="list-style-type: none"> - idem <i>Promenade I</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - idem <i>Promenade I</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - idem <i>Prom</i>
	<ul style="list-style-type: none"> - aspect scalar, ornamentat al scriiturii; - antinomie între planul superior și cel inferior; - dezvoltare prin repetare și secvențare. 	<ul style="list-style-type: none"> - armonie cromatică; - scriitură omofonă. 	<ul style="list-style-type: none"> - densitate ri - ritm binar c - tempo rapid
	<ul style="list-style-type: none"> - dispunerea unghiulară a intervalelor; - disonanțe puternice. 	<ul style="list-style-type: none"> - scriitură preponderent omofonă cu disonanțe expresive. 	<ul style="list-style-type: none"> - ritm binar b - pătrimi; - izoritmie în
	<ul style="list-style-type: none"> - idem <i>Promenade I</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - scriitură omofonă, armonică. 	<ul style="list-style-type: none"> - idem <i>Prom</i> - tempo lent.
	<ul style="list-style-type: none"> - melodie bogat ornamentată prin apogiaturi; - dezvoltare prin repetare și secvențare; - mers scalar descendent prin trîluri. 	<ul style="list-style-type: none"> - armonie bazată pe relații cromatice. 	<ul style="list-style-type: none"> - ritm binar c - izoritmice de - tempo alert.
	<ul style="list-style-type: none"> - antinomie între registrul grav și registrul acut; - melodie ornamentată bazată pe formule repetitive; - dezvoltare prin secvențare și repetare. 	<ul style="list-style-type: none"> - scriitură omofonă cu dublare mixturală în octave. 	<ul style="list-style-type: none"> - abundența fi - triolet; - ostinație ritm - tempo mode
	<ul style="list-style-type: none"> - idem <i>Promenade I</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - idem <i>Promenade I</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - idem <i>Prom</i>
	<ul style="list-style-type: none"> - aspect scalar, ornamentat; - dezvoltare prin repetare și secvențare. 	<ul style="list-style-type: none"> - scriitură omofonă bazată pe relații cromatice. 	<ul style="list-style-type: none"> - ritm binar, d - ostinație ritm - și sprezeci
	<ul style="list-style-type: none"> - melodie amplă, bogată în disonanțe expresive. 	<ul style="list-style-type: none"> - scriitură omofonă bazată pe structuri acordice tensionate. 	<ul style="list-style-type: none"> - valori ritmice - coroane; - aspect rubat
	<ul style="list-style-type: none"> - substrat pentatonic, aspect cromatic; - utilizează ideea tematică din <i>Promenade</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - scriitură omofonă bazată pe structuri acordice tensionate și cromatisme. 	<ul style="list-style-type: none"> - ostinației ritm - fluiditate; - valori ritmice
	<ul style="list-style-type: none"> - aspect scalar, ornamentat prin apogiaturi; - dezvoltare prin secvențare și repetare. 	<ul style="list-style-type: none"> - structură omofonă bazată pe relații cromatice. 	<ul style="list-style-type: none"> - ritm densifica - ostinație ritm
	<ul style="list-style-type: none"> - intervale simple; - substrat pentatonic. 	<ul style="list-style-type: none"> - scriitură armonică pe acorduri masive. 	<ul style="list-style-type: none"> - metrică contr - formule ritm - variație ritmic - trioletului;

*Cu niște ani în urmă am descoperit o conferință cu un titlu incitant: **Colocviul Național de Muzicologie**, care m-a atras, ca de altminteri și locația – Iașul, pentru care am o trăire specială. Am descoperit imediat și publicația **Studii de Muzicologie** care, iată, se află la a XI-a ediție. De altfel, am descoperit o comunitate de muzicieni cu niște particularități pe care nu prea le întâlnim în România. O sală obișnuită de curs, plină până la refuz de oameni dornici să se asculte și să afle lucruri noi despre profesia lor, o atmosferă caldă, fără asperități și resentimente și o consecventă omagiere a înaintașilor de valoare dispăruți. O caracterizare banală a Colocviului Național de Muzicologie l-ar putea indica drept un model de legătură între noi, dar și între noi și propriile rădăcini. O valoare adăugată, care-l singularizează, este și deschiderea față de debutul studenților și chiar elevilor. Acest eveniment cultural, inițiat de Colegiul Național de Arte Octav Băncilă beneficiază de sprijin activ din partea Universității de Arte ieșene (aici îl menționez pe domnul profesor universitar doctor Gheorghe Duțică și doamna Decan, profesor universitar doctor Laura Vasiliu, cerându-mi cu smerenie iertare de vinovatele-mi omisiuni), dar mai ales de prezența luminoasă și stimulatorie a doamnei profesoare Maria Georgeta Popescu, coordonatoarea proiectului.*

În fiecare an, aștept februariele ieșean al meu cu bucurie și nerăbdare.

Conferențiar univ. dr. **Veronica Gaspar**
Universitatea Națională de Muzică, București

*... Și așa singur, izolat, departe,
am început să cred că tot ce a fost la Iași a fost un vis...*

Ion Baci

ISBN GENERAL: 978-973-716-524-4

ISBN VOL XI

ISBN 606-13-2974-1

